

u u u u u

o n a u

m w e

ALBERT SKIRA, ÉDITEUR, 17, RUE DE SÈVRES, PARIS

MINOTAURE

TROISIÈME ANNÉE — 1936

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT QUATRE FOIS PAR AN
AU DÉBUT DE CHAQUE SAISON

DIRECTEUR-ADMINISTRATEUR

ALBERT SKIRA

DIRECTEUR-ARTISTIQUE

É. TÉRIADE

ARTS PLASTIQUES — POÉSIE — MUSIQUE — ARCHITECTURE
ETHNOLOGIE — MYTHOLOGIE — SPECTACLES
PSYCHOLOGIE — PSYCHIATRIE — PSYCHANALYSE

CONDITIONS DE VENTE

	France et Colonies	Union postale	Pays à plein tarif
Le numéro.. ..	Frs 25. »	30. »	37.50

ABONNEMENTS

4 numéros par an	Frs 75. »	90. »	120 »
------------------------	-----------	-------	-------

COPYRIGHT BY "MINOTAURE" 1936
© 1981 BY ÉDITIONS D'ART ALBERT SKIRA S.A., GENÈVE

Seul Agent pour l'Angleterre : A. ZWEMMER, English and Foreign Books
76-78 Charing Cross Road — LONDON W. C. 2.

Seul Représentant pour les États-Unis :
FRENCH & EUROPEAN PUBLICATIONS Inc.

LA MAISON FRANÇAISE

ROCKEFELLER CENTER

610 Fifth Avenue, NEW-YORK CITY

SACHEZ QUE...

POUR

75 Francs

LES ABONNÉS A

MINOTAURE

ONT REÇU QUATRE NUMÉROS
qui, réunis, forment un volume de

250 pages in-4° raisin contenant

450 reproductions en noir

17 planches en couleurs

e t

65

ARTICLES IMPORTANTS SIGNÉS PAR

AUDIBERTI — ANDRÉ BRETON — GEORGES BATAILLE — JACQUES BARON — ROGER CAILLOIS — HENRY CHARPENTIER — PIERRE COURTHION — SALVADOR DALI — JACQUES DELAMAIN — GEORGES DUTHUIT — PAUL ELUARD — LÉON-PAUL FARGUE — ELIE FAURE — EDWARD JAMES — PIERRE-JEAN JOUVE — MAURICE HEINE — GEORGES LAFOURCADE — LE CORBUSIER — PIERRE MABILLE — HENRI MICHAUX — BENJAMIN PERET — GEORGES PUDELKO — A. PETIT-JEAN — CHARLES-HENRI PUECH — JACQUES PREVERT — MAURICE RAYNAL — HERBERT READ — PAUL RECHT — C. F. RAMUZ — ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY — E. TÉRIADE — AMBROISE VOLLARD — PAUL VALÉRY — LOUISE DE VILMORIN — LIONELLO VENTURI — JEAN WAHL — L. WOLF.

Lorsque, dans un certain nombre d'années, on voudra se rendre compte des dessous de notre temps, c'est-à-dire des préoccupations, des recherches, des curiosités de ces groupes à demi secrets qui forment l'opinion la moins extérieure d'une époque, celle qui travaille dans l'ombre, qui prépare les courants, influence les snobismes, met en valeur les hommes nouveaux, il sera nécessaire de consulter *Minotaure*.

Il est certain que le témoignage de *Minotaure* sera un jour considérable dans l'histoire intellectuelle de la période qui a suivi 1933.

Edmond JALOUX.

ABONNEZ-VOUS A

MINOTAURE

La prochaine livraison de

MINOTAURE

n° 10

premier numéro de la 3^{ème} série
(3^{ème} année)

paraîtra le

15 Décembre 1936

ÉDITIONS ALBERT SKIRA

17, RUE DE SÈVRES, 17

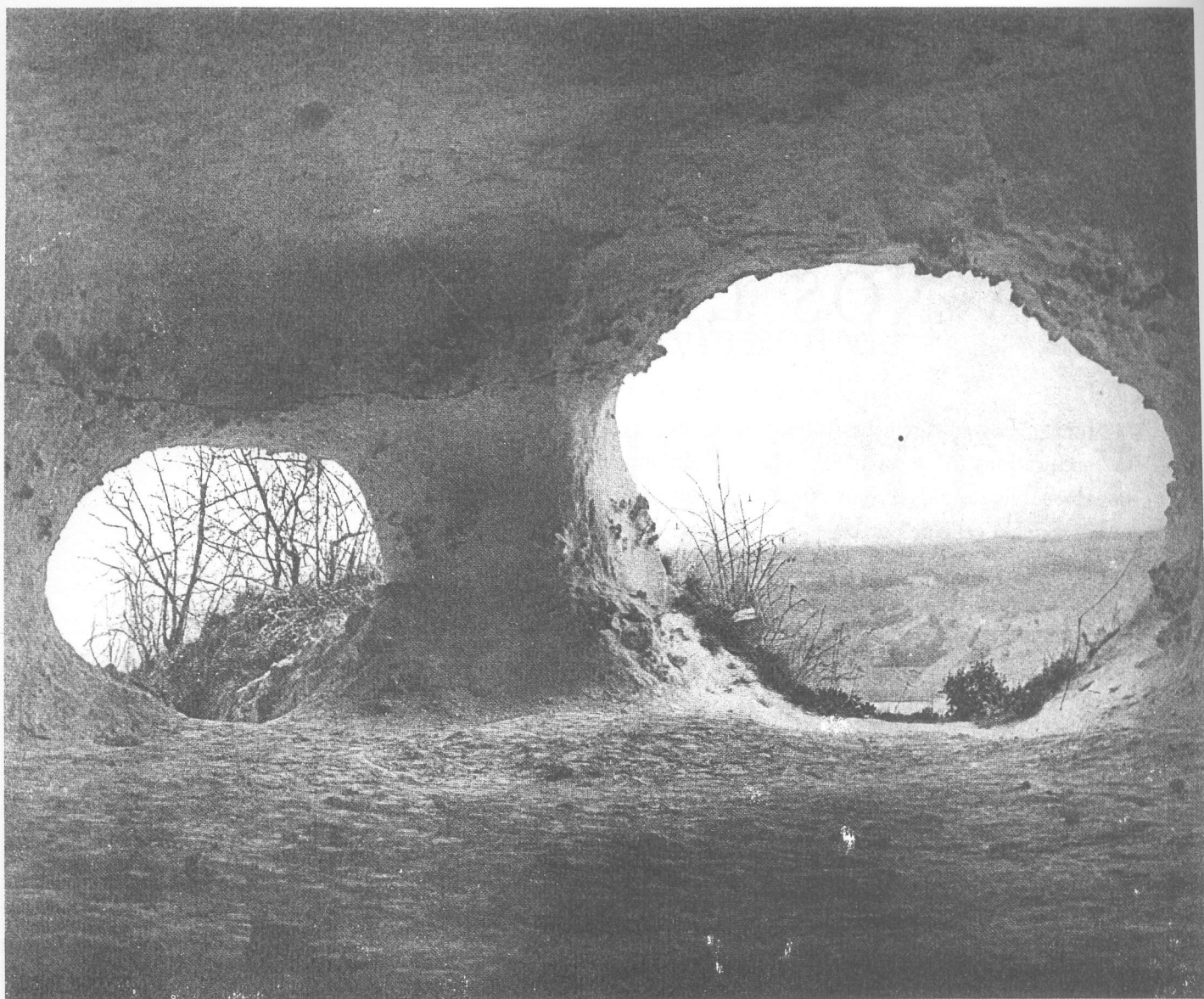
PARIS (6^e)

A NOS LECTEURS

FIDÈLE à ses engagements, *Minotaure* achève avec ce numéro la *seconde série* de ses publications (n° 6 au n° 9). L'accueil qu'ont rencontré, tant auprès de la critique que du public ses plus récents cahiers nous autorise à penser que leur présentation ne l'a cédé en rien à celle des précédents : *Minotaure* demeure le magazine littéraire, artistique et scientifique de haut luxe qu'il a prétendu être. Bien que le souci de ce luxe même, de l'avis de quelques censeurs négligeables, constitue à notre époque un paradoxe, nous estimons que l'CEIL, en sa qualité de premier auxiliaire de l'ESPRIT, demande à être satisfait au même titre que ce dernier et qu'une revue comme la nôtre, dans la mesure où elle parvient à surmonter les conditions économiques de moins en moins propices qui sont faites à l'édition, doit au moins engendrer le préjugé favorable de la *difficulté vaincue*.

Non moins fidèle à son programme, *Minotaure*, sans s'écarter en rien de la ligne initiale qu'il s'est tracée, a tenu compte systématiquement du plus ou moins grand intérêt que le monde lettré a porté à telle ou telle de ses initiatives. Il s'est appliqué à proportionner à l'expression dûment formulée de cet intérêt la représentation ultérieure de chacune des branches de l'activité intellectuelle qui concourent à former pour une époque l'ARBRE DE VIE. La succession de ses numéros présente à cet égard une valeur expérimentale de mise au point. L'expérience proprement dite que nous poursuivons ne saurait admettre d'autres constantes que la *qualité* des matériaux qu'elle met en œuvre et l'*audace* avec laquelle, sur quelque plan que ce soit, les recherches que nous jugeons les plus intéressantes sont conduites.

En présence d'une actualité de jour en jour plus dévorante et tout compte tenu des formes de notre périodicité nous croyons pouvoir dire que, fidèle à son titre même, *Minotaure* s'est proposé d'absorber et de dépasser en ce qu'elle a de toujours épisodique, cette actualité. Nous nous réclamons de cette opinion qu'on ne peut faire œuvre d'art ni même en dernière analyse, œuvre utile en s'attachant à n'exprimer que le *contenu manifeste* d'une époque et que ce qui importe par-dessus tout est l'expression de son CONTENU LATENT.



TROGLODYTE

Photo Brussal.

N° 9

DEUXIÈME SÉRIE

MINOTAURE

Prix 25 frs

Couverture composée par HENRI-MATISSE.

5 hors-texte et 3 planches en couleurs.

Constance du fauvisme E. TÉRIADE.

Reproduction d'œuvres récentes de Henri-Matisse.

Hors-texte en couleurs : Nature morte de Henri-Matisse.

Le complexe de Midi. ROGER CAILLOIS.

Réalité et mythologie des Cranach MAURICE RAYNAL.

17 reproductions d'œuvres des Cranach.

Hors-texte en couleurs : « le Massacre des Innocents » de Poussin.

The Marvel of Minuteness EDWARD JAMES.

Hors-texte en couleurs : « Jane Seymour », par Hans Holbein.

Le Merveilleux contre le Mystère ANDRÉ BRETON.

A propos du symbolisme.

12 portraits des poètes symbolistes.

Trois aquarelles de Picasso.

1 hors-texte en couleurs.

Sur les dernières années de Cézanne LIONELLO VENTURI.

16 reproductions inédites d'œuvres de Cézanne.

Terres cuites de Béotie JACQUES PRÉVERT.

17 reproductions inédites de terres cuites béotiennes provenant du Musée National d'Athènes.

Edgar Degas chez Ambroise Vollard GEORGES DUTHUIT.

9 reproductions des dernières œuvres de Degas.

Naissance d'un homme AUDIBERTI.

Martyres en taille douce MAURICE HEINE.

8 reproductions de gravures anciennes.

Le chapeau du Peuple EDWARD JAMES.

3 reproductions en couleurs in-texte.

Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles SALVADOR DALI.

Louis Sutter, l'inconnu de la soixantaine LE CORBUSIER.



CE NUMÉRO NEUF DE MINOTAURE
PRÉSENTÉ SOUS UNE COUVERTURE
DE HENRI-MATISSE A ÉTÉ ACHEVÉ
D'IMPRIMER LE QUINZE OCTOBRE
MIL NEUF CENT TRENTÉ-SIX SUR
LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE
UNION, A PARIS





HENRI-MATISSE

DESSIN 1935

CONSTANCE DU FAUVISME

par E. TÉRIADE

Si l'on examine attentivement, le premier éblouissement passé, les plus récentes manifestations de ces grands peintres que sont Matisse, Picasso, ou Bonnard, l'on arrive assez facilement à constater qu'un souffle âpre de « fauvisme » emporte leurs dernières œuvres, anime leurs mouvantes architectures, élève, si l'on peut dire, le ton de leurs couleurs magnifiques.

D'où vient cette violence? Le sait-on, au juste? Elle est probablement le phénomène d'une protestation véhémentement contre un archaïsme opportun et « arrangeant »

venu avec la crise qui cherche à jeter sa poussière un peu partout, sur les audaces vitales de jadis, sur les crudités dites « de mauvais goût », sur les explosions devenues inquiétantes. Elle est peut-être un rétablissement brusque contre la désaffection picturale toute apparente de ces dernières années. Elle est, en tous cas, la manifestation mâle de la présence constante d'un esprit qui, tout en ayant su arrondir ses contours au frottement de la vie et adoucir sa verve jusqu'à la rendre imperceptible et peu gênante, sait encore, du moins en cas de besoin, se rappeler à notre



HENRI-MATISSE

DESSIN 1936

bon souvenir et se manifester brutalement au moment où on l'attendait le moins, à l'instant précis où l'on avait fini par redresser tranquillement l'éternel jeu de quilles.



Il y a quelques dix ans, je publiais dans « Comœdia » une série d'articles sous le titre commun : « Besoin d'un nouveau fauvisme », où j'essayais de définir, oh ! bien imparfaitement, certaines tendances, apparaissant déjà chez de jeunes peintres, alors confirmées d'ailleurs par la suite chez quelques deux ou trois meilleurs d'entre eux. Le problème du fauvisme se posait chez ces peintres comme un besoin moral de protester contre le règne triste et plat dans les Salons dits modernes d'un académisme retrouvé qui ne valait guère plus et n'était pas moins faux que celui qui désigne la peinture issue de l'École des Beaux-Arts et des Salons officiels. (Il existe aussi, peut-être, un autre académisme plus vrai, qui serait une modestie profonde du peintre devant l'œuvre à réaliser, mais celui-là c'est une autre histoire, une histoire bien

longue pour être racontée dans une simple parenthèse.) •

Ce besoin de protestation chez quelques peintres jeunes qui voulaient retrouver les éléments de la peinture pure coïncidait alors avec un autre mouvement de protestation, d'origine plus poétique, qui cherchait à puiser dans le fond extra-plastique de la poésie les éléments d'une violence et d'un rajeunissement nécessaires.

Mais si l'on peut constater dès maintenant l'origine commune de ces deux mouvements, si l'on connaît déjà les routes différentes qu'ils suivirent réciproquement, leurs divergences, leurs objectifs opposés, il n'en est pas moins vrai qu'il restera peut-être encore à préciser un jour leurs points de contact, communions devenues d'autant plus flagrantes que tel ou tel peintre évolua depuis en passant tout naturellement de l'un à l'autre.

Contentons-nous néanmoins de constater aujourd'hui la nécessité ressentie par les aînés de revenir à une nouvelle violence, à une pureté intégrale des moyens, à des formes essentielles, toutes choses qui confèrent une expression analogue au fauvisme, à leurs œuvres les plus récentes.

Cette expression est d'autant plus significative qu'elle atteint des peintres comme Picasso ou Bonnard, qui ne furent jamais, à proprement parler, des « fauves ». Elle atteint plus régulièrement Henri Matisse.

Voici donc quelques explications, plus autorisées que les miennes, et que Matisse a bien voulu me donner sur ce mouvement actuel :

— « Quand les moyens se sont tellement affinés, tellement amenuisés, que leur pouvoir d'expression s'épuise, il faut revenir aux principes essentiels qui ont formé le langage humain. Ce sont, alors, les principes qui « remontent », qui reprennent vie, qui nous donnent la vie. Les tableaux qui sont des raffinements, des dégradations subtiles, des fondus sans énergie, appellent des beaux bleus, des beaux rouges, des beaux jaunes, des matières qui remuent le fond sensuel des hommes. C'est le point de départ du fauvisme : le courage de retrouver la pureté des moyens.

« Nos sens ont un âge de développement qui ne vient pas de l'ambiance immédiate, mais d'un moment de la civilisation. Nous naissons avec la sensibilité d'une époque de civilisation. Et cela compte beaucoup plus que tout ce que nous pourrions apprendre d'une époque. Les arts ont un développement qui ne vient pas seulement de l'individu, mais aussi de toute une force acquise, la civilisation qui nous précède. On ne peut pas faire n'importe quoi. Un artiste doué ne peut pas faire quoique ce soit. S'il n'employait que ses dons, il n'existerait pas. Nous ne sommes pas maîtres de notre production. Elle nous est imposée.

« Dans mes dernières peintures j'ai rattaché des acquisitions de ces vingt dernières années à mon fond essentiel, à mon essence même. »



Les reproductions des pages qui suivent montrent les diverses étapes de quelques tableaux de Henri Matisse terminés tous cette année. Elles soulignent l'évolution

d'une œuvre en état de gestation, tout le drame de la création picturale, depuis la mise en marche du départ, à travers les phases inquiétantes des éliminations, jusqu'à la conquête de la forme essentielle, la forme dépouillée de tout incident, n'ayant gardé que les éléments expressifs d'une spontanéité durable, la forme définitive.

« La réaction d'une étape — dit Matisse — est aussi importante que le sujet. Car cette réaction part de moi et non du sujet. C'est à partir de mon interprétation que je réagis.

continuellement jusqu'à ce que mon travail se trouve en accord avec moi. Comme quelqu'un qui fait sa phrase, il retravaille, il redécouvre... A chaque étape j'ai un équilibre, une conclusion. A la séance suivante, si je trouve qu'il y a une faiblesse dans mon ensemble, je me réintroduis dans mon tableau par cette faiblesse — je rentre par la brèche — et je reconçois le tout. Si bien que tout reprend du mouvement et comme chacun des éléments n'est qu'une partie des forces (comme dans une orchestration), tout peut être changé en apparence, le sentiment poursuivi restant toujours le même. Un noir peut très bien remplacer un bleu puisqu'au fond l'expression vient des rapports. On n'est pas esclave d'un bleu, d'un vert ou d'un rouge. Vous pouvez changer les rapports en modifiant la quantité des éléments

sans changer leur nature. C'est-à-dire, le tableau sera toujours fait avec un bleu, un jaune et un vert dont on modifie les quantités. Ou bien vous pouvez préciser les rapports qui constituent l'expression du tableau en remplaçant le bleu par un noir, comme à l'orchestre l'on remplacera une trompette par un hautbois. »

« ... A la dernière étape le peintre se trouve libéré et son émotion existe entière dans son œuvre. Lui-même, en tout cas, en est déchargé. »

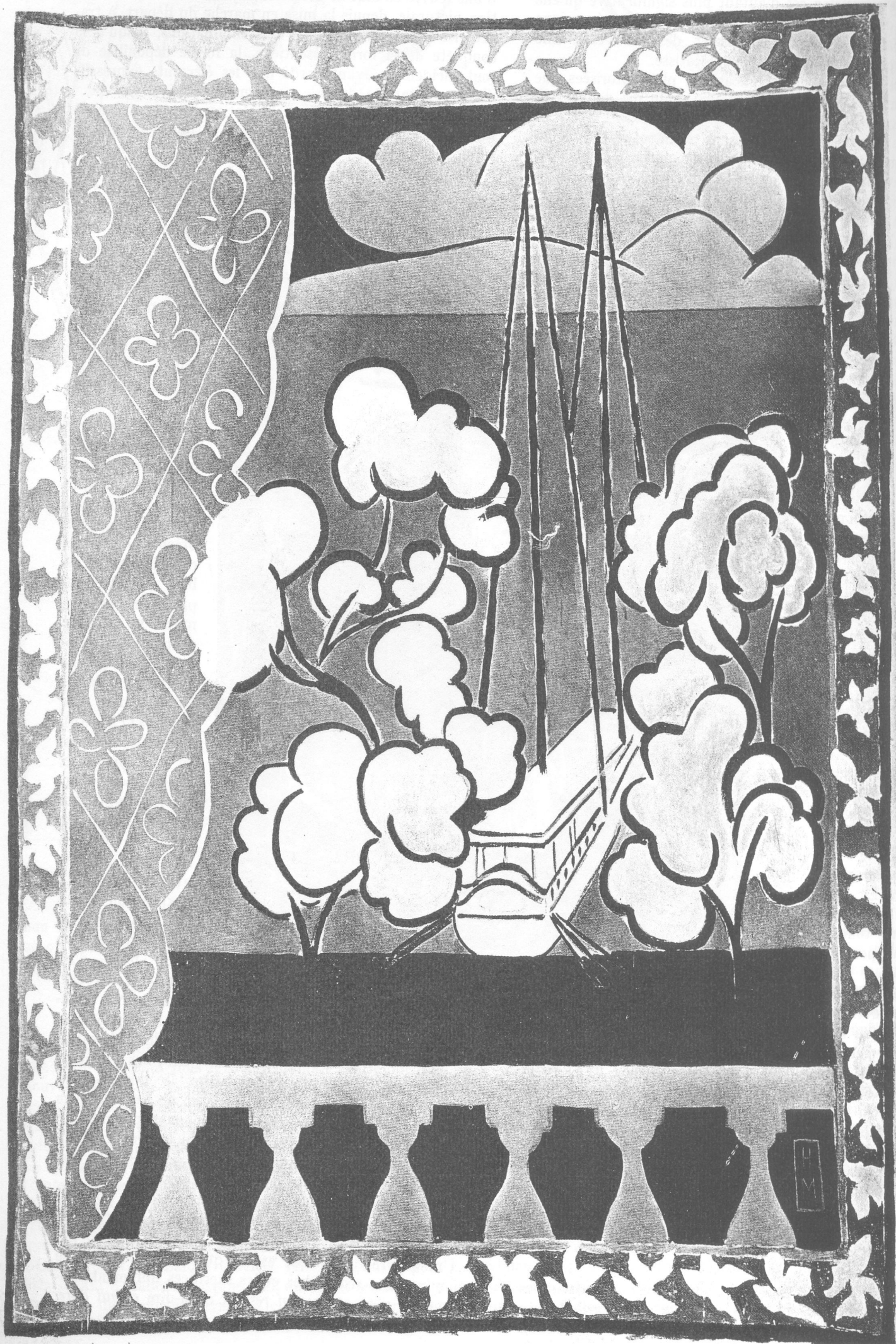
Une œuvre de Matisse est ce qui reste, après le jeu dynamique des recherches et les sacrifices librement consentis. Elle n'est que ce qui reste, c'est-à-dire ce qui dure. C'est tout ce qu'il faut.

E. TÉRIADE.



HENRI-MATISSE

PEINTURE 1936





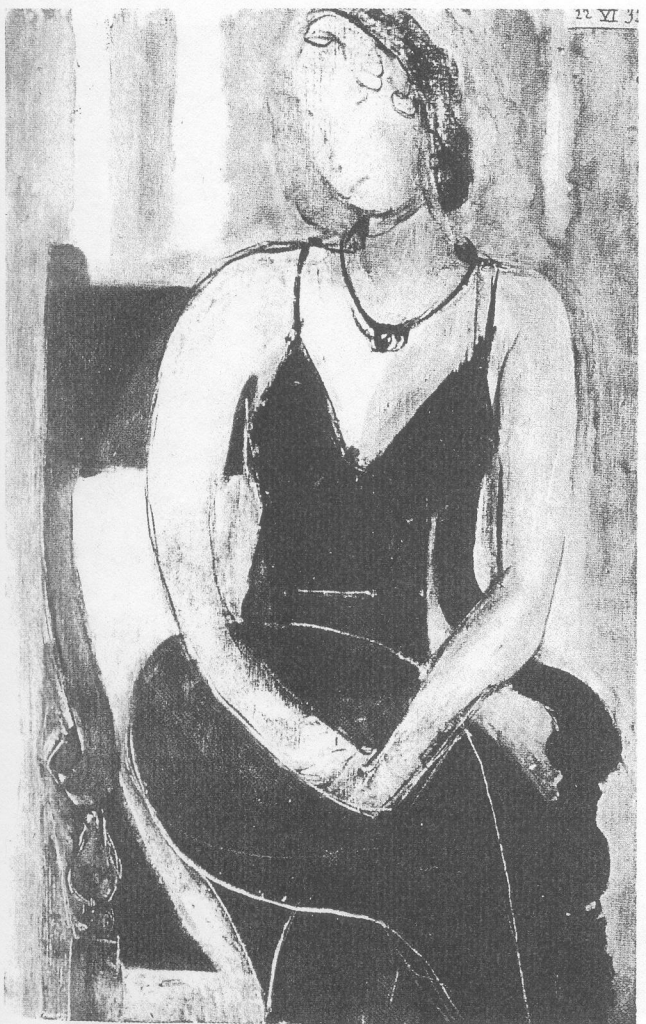




I



II



III

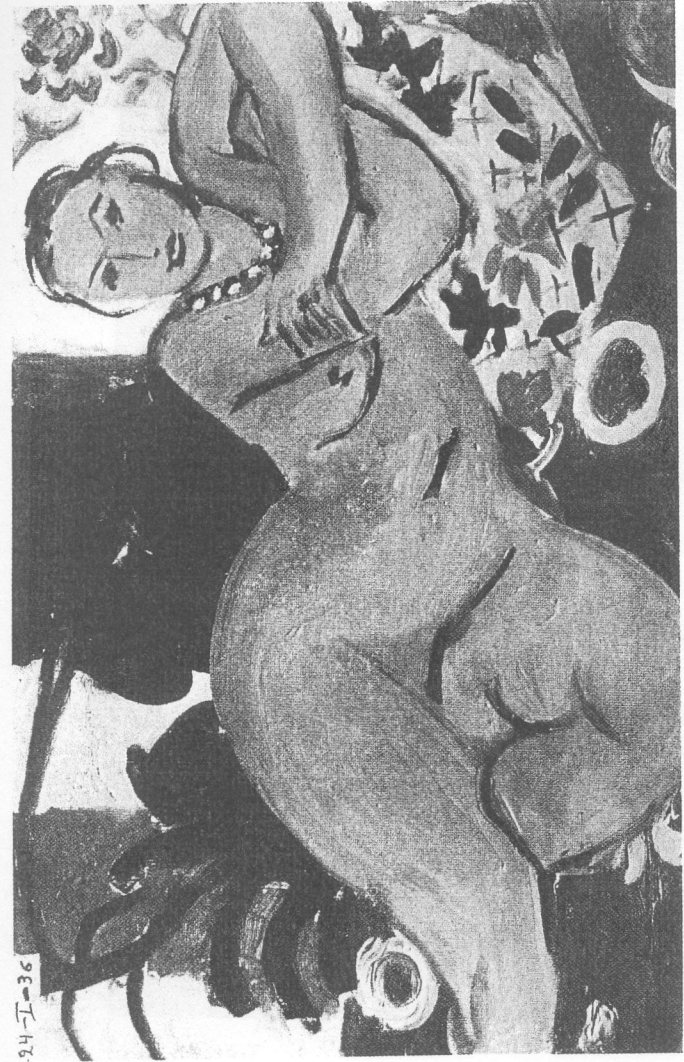


ÉTAT DÉFINITIF

23-I-36



I



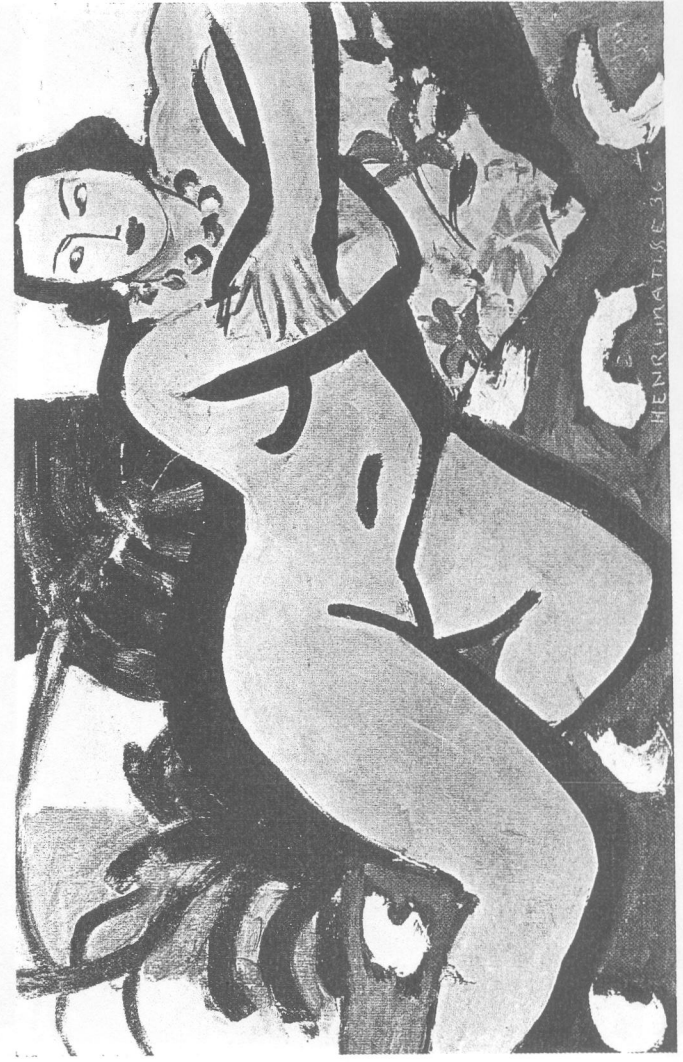
24-I-36

II

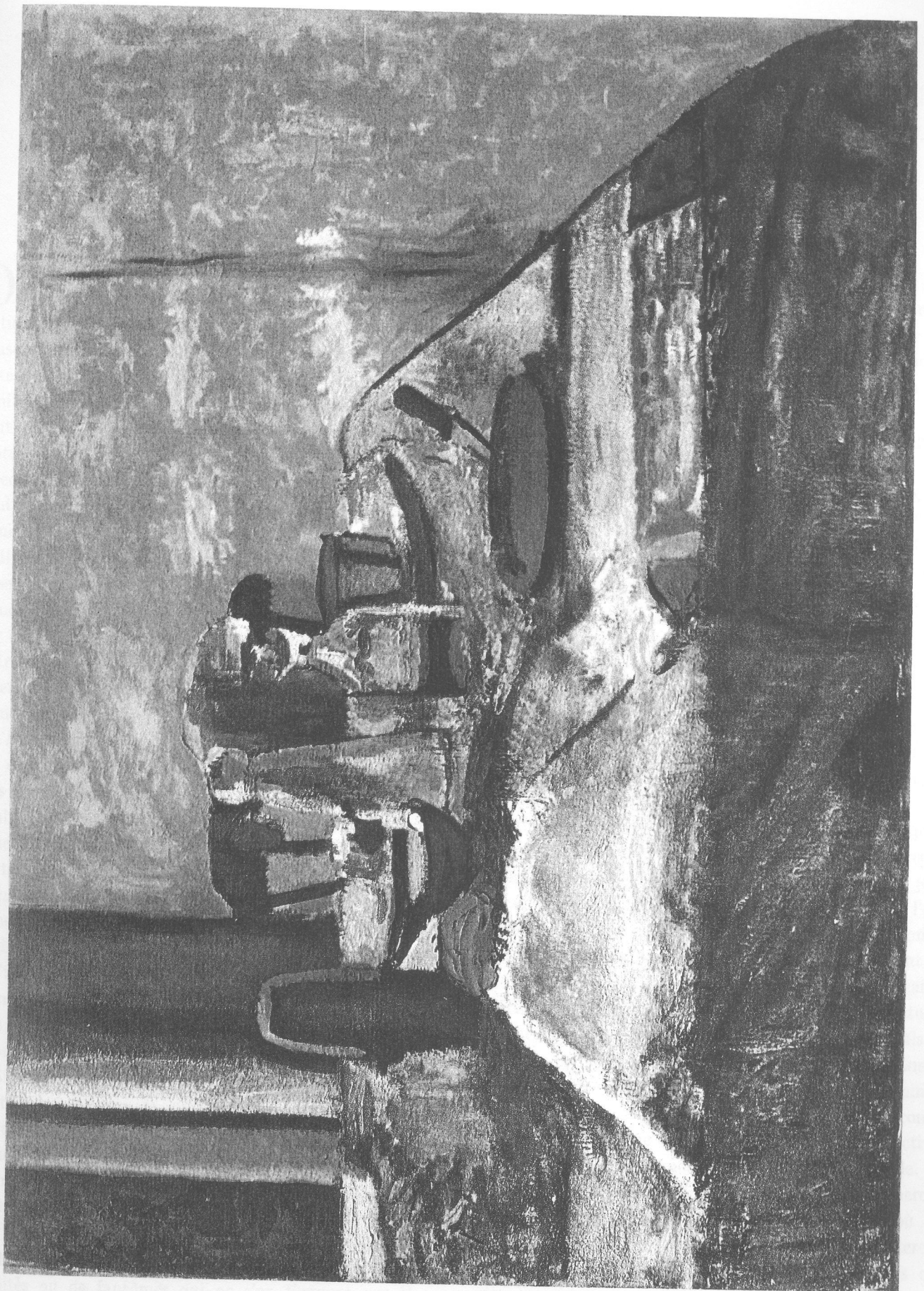


25-I-36

III



HENRI-MATISSE 36



LE COMPLEXE DE MIDI

par ROGER CAILLOIS

ON pouvait pour de multiples raisons supposer que l'heure de midi, dans les pays ardents du Sud plus particulièrement, était susceptible de répercussions religieuses et mythologiques considérables. Cependant leur étude a été constamment délaissée. La raison en est d'ailleurs manifeste : les textes sont très peu nombreux, extrêmement dispersés et, qui plus est, aucun ne dépasse les limites réduites de l'allusion. Mais il suffit pour fonder la recherche de tel texte décisif de Servius (1) affirmant que presque toutes les divinités apparaissent à midi.

Il est d'ailleurs facile de mettre en lumière ce qui consacre les prestiges de l'heure de midi. C'est en effet le moment où la présence du soleil au zénith divise le jour en parties égales sur lesquelles règnent les signes contraires de la croissance et du déclin. C'est donc l'instant où les forces de vie et de lumière le cèdent aux puissances de mort et de ténèbres : de fait, en Grèce ancienne, midi est l'heure de passage qui borne de part et d'autre l'influence des dieux ouraniens et celle des dieux infernaux (2). Mais c'est aussi l'heure de la diminution maxima de l'ombre, par conséquent celle qui, par excellence, expose l'âme à tous les périls. Pour des raisons analogues, midi est très généralement l'heure de l'apparition des morts — *qui n'ont pas d'ombre*. Telles sont, sur le plan le plus élémentaire, les raisons qui prédestinent midi à voir surgir les spectres : on voit que, parmi les fabulations de l'imagination humaine, elles ne postulent que les plus générales et les plus originelles : la magie sympathique et le principe de correspondance, l'identification de l'âme à l'ombre portée par le corps.

Si l'on passe de la météorologie à la physiologie, on constate que l'heure de midi n'a pas de moindres titres à forcer l'attention. A cette heure sans air, l'ardeur du soleil ne pardonne pas : le coup de chaleur, l'insolation, la fièvre cérébrale avec leur cortège de troubles physiques et mentaux, offrent assez de preuves de l'activité des démons pour qu'il faille en supposer l'existence. En Grèce, ces accidents ne font que figurer dans les attributions de divinités ou de fantômes qui ne s'en tiennent pas là :

Pan, Hécate, l'Eurpense, les nymphes, les Sirènes. Mais ailleurs, dans le monde slave par exemple, où ces démons portent le nom même de midi, qu'ils sévissent avec une poêle chauffée à blanc ou en arrachant la tête des épaules « comme une fleur », il est aisé de reconnaître dans leur fonction, la raison suffisante de leur création.

A toutes ces composantes la nuit ne peut opposer que « le silence et l'horreur des ténèbres ». Certes ce n'est pas négligeable : le sentiment de mystère et d'angoisse que dégage l'obscurité est déterminé par la phénoménologie même de la perception. Mais la lumière n'est pas dépourvue non plus de qualités propres à la rendre apte à la divulgation des sceptres. Le créateur y fait trembler un flamboiement qui la peuple d'une vie inquiétante et innombrable toujours à la limite de la manifestation. Il n'empêche que, si minuit avait une existence objectivement perceptible, l'ardeur du jour ne serait pas le moment privilégié de l'apparition des puissances infernales, et, de fait, midi a cédé la place à l'heure la plus profonde des ténèbres, partout où les horloges à sonnerie ont permis à tous, par les célèbres « douze coups de minuit », de déterminer l'instant précis de l'heure fatidique. Auparavant, minuit n'avait pas d'existence propre dans le cours de la nuit comme midi en avait une dans celui du jour. Aucun signe comparable à la position du soleil ou à l'exiguïté de l'ombre ne pouvait le dénoncer aux hommes, qui se trouvaient ainsi conduits à opposer l'instant de midi à la nuit indivise, et qui, en tout cas, ne pouvaient guère définir minuit que comme la contre-partie nocturne de l'heure diurne des fantômes. Aussi n'y a-t-il jamais eu de démons spécifiques de minuit : aucun n'en a jamais porté le nom. On en voit facilement la raison : minuit n'a pas d'existence individualisée ni rien dans son conditionnement physique qui en fasse un instant objectivement dangereux ou même seulement remarquable. Il ne deviendra, quand les horloges à sonnerie lui donneront quelque individualité, qu'une heure d'apparition où les spectres, sans distinction de nature, se manifesteront comme en vertu d'une convention préalable, mais qui n'en possèdera pas d'attitrés. *Ainsi minuit reçoit les spectres, il ne les envoie pas.*

Une autre détermination, d'un caractère tout différent, a contribué sans aucun doute à la décadence mythologique.

(1) In Verg. Georg., IV, 401.

(2) EUSTATHE : In Iliad., VIII, 66 ; Schol. in Iliad., VIII, 66 ; Etym. Magn., éd. Gaisford, p. 468 ; Schol. in Apoll. Rh., I, 587.

logique de l'heure de midi : l'influence du christianisme. Les Grecs ne qualifiaient pas moralement la clarté et les ténèbres. Aussi, selon leurs conceptions, les démons apparaissent-ils indifféremment le jour et la nuit (3). Mais dès que la lumière fut considérée comme une manifestation du principe du bien et l'obscurité comme l'empire même du mal, — distribution à quoi le manichéisme n'avait pas été indifférent —, on affirma que les démons avaient choisi l'ombre (4) et que, semblables à des chauves-souris, ils créaient les ténèbres autour d'eux et fuyaient le jour (5). Il devint ainsi évident que les démons haïssaient la lumière et qu'inoffensifs pendant le jour où règnent les puissances bienfaisantes, ils ne pouvaient sévir qu'à la faveur de la nuit.

Dans ces conditions, la précellence de midi en matière de fantômes s'atténua vite, mais un tel foyer de déterminations de toutes sortes ne pouvait cesser de parler à la sensibilité humaine puisqu'aussi bien celle-ci ne pouvait cesser de reconnaître dans l'image de l'heure la satisfaction effective de ses aspirations élémentaires. A midi, la vie, semble-t-il, s'accorde un temps d'arrêt, l'organique retourne à l'inorganique, tout brûle inutilement et sans ardeur pour un vain contentement de luxe et de théâtre. L'activité, quelle qu'elle soit, prend les allures déplaisantes et risibles de l'agitation. Toute pulsation s'est arrêtée au point mort. Le triomphe suprême des forces positives se résoud en renoncement, leur jaillissement en sommeil, leur plénitude en démission. La volonté de vivre se retire on ne sait où, comme absorbée par un sable avide. Cette exaltation silencieuse de toutes les abdications, invincible inondation morale, ne connaît plus ni velléité ni remords qu'elle ne submerge aussitôt.

Il est aisé d'apercevoir quelle séduction un tel tableau peut exercer sur l'homme asthénique, toujours prêt à l'à quoi bon : on comprend que les docteurs du Moyen-Age aient fait du démon de midi celui de la *tristesse coupable* ou « *acedia* » (6), qui s'emparait des moines vers le milieu du jour et dont les effets étaient si graves qu'on n'hésita pas à la mettre au nombre des péchés capitaux.

Cassien (7) a donné une description psychologique fort précise du fléau. Le moine qui en est atteint se prend d'un dégoût irrésistible pour la vie qu'il mène, son monastère et ses compagnons. Il est la proie d'une paresse insurmontable. Le travail quotidien le décourage et le rebute, la lecture même lui fait horreur. Il est las et, en même temps, il ressent une faim lancinante et comme un besoin morbide de sommeil quand approche la sixième heure, le redoutable midi. Il ne cesse alors d'interroger le soleil, le trouvant trop long à s'incliner vers le couchant. C'est bien pour lui le *midi immobile* de Platon. Telle est l'*acedia* : « hypotension psychologique » manifeste, avec des curiosités dérisoires jointes à la dispersion intellectuelle sous

toutes ses formes (8). C'est la tiédeur devant la vie, l'anxiété sourde d'un cœur insatisfait, et la confusion irrationnelle de l'intelligence. Il ne s'agit pas seulement d'une nostalgie vague, ce sont des véritables accès d'aboulie, des états aigus de dépression psychologique bien connus des psychiatres (9) et dont la valeur humaine d'expérience est incomparable. A l'arrière-fond, la tentation sexuelle est présente : l'acédie veut quitter le monastère pour aller visiter une femme qui n'a personne pour la soutenir. Quelquefois la hantise sexuelle est plus précise (10). Alcuin regarde l'acédie comme accablé de désirs charnels (11), et Alain de Lille cite comme exemple de tristesse coupable, les impuretés de David, de Samson et de Salomon : la faute du juste commise par ennui (12).

Telle est la dernière métamorphose des spectres de midi autrefois vampires et succubes surgissant à l'heure des morts pour se nourrir de sang et de sperme, véhicules de la force et de la vie. Telle est leur moralisation extrême. On pourrait suivre pas à pas l'évolution. On n'insistera ici que sur son point d'aboutissement : le lourd et brûlant sommeil de la nature fournissant à l'homme dans la plus haute position de l'astre de la lumière et dans cette satiété au bord du déclin, à la fois la *justification*, l'*illustration* et l'*exaltation* du laisser-aller de la vie vers son contraire.

Aucune flatterie n'est aussi sûre que celle qu'apporte aux aspirations élémentaires de l'individu l'ardente accalmie de midi, s'il est vrai du moins, que la vie psychique, peut-être la vie nerveuse en général, est dominée par la tendance à l'abaissement, à l'invariance, à la suppression de la « tension interne provoquée par les excitations » (13). La vie et la conscience sont, au dire des biologistes, des conquêtes pesantes pour la matière inorganisée qui tend toujours, pour des raisons internes, à retourner à l'état inanimé primitif. Le complexe de Nirvâna, le désir essentiel d'atteindre une façon d'être qui soit à la fois un paroxysme et une démission n'aurait pas d'autre origine. On n'en saurait trouver de plus primaire, de plus irréductible. Si c'est à une telle nécessité que l'heure de midi offre un support sensible, ses prestiges sont assurés de la complicité fidèle du cœur humain, car « il faut dire que la paresse est comme une béatitude de l'âme qui la console de toutes ses pertes et lui tient lieu de tous ses biens » (14).

ROGER CAILLOIS.

(8) Cf. P. ALPHANDÉRY : *Journal de Psychologie*, 1929, pp. 768-787 : « De quelques documents médiévaux relatifs à des états psychasthéniques. »

(9) Cf. *Ibid.*, p. 768. M. Alphandéry évoque très justement certaines descriptions de Pierre Janet.

(10) Nombreux sont les textes où le démon de midi déguisé en nonne ou non assaille les moines pendant leur sieste et leur prodigue des « caresses de prostituée » (Césaire d'HEISTERBACH : *Dial. Mirac.*, V, 33). Mais il s'agit là de récits folkloriques dont l'analyse ne peut rentrer dans cette esquisse. Je signale seulement que le plus développé d'entre eux est l'histoire du pape Sylvestre II et de Meridiana au nom si transparent (Gualterius MAYER : *Nugae Curialium*, IV, 11).

(11) *Patr. Lat.*, CI, 635.

(12) *Ibid.*, CCX, 127-128.

(13) Sigm. FREUD : *Essais de Psychanalyse*, tr. franç., 1927, p. 70. — Cf. les travaux de A. WEISSMANN (*Ueber die Dauer des Leben*, 1882 *Ueber Leben und Tod*, 1892) : dans la substance vivante, est une partie toujours virtuellement morte, *soma*, à laquelle correspondent les instincts qui conduisent de la vie à la mort et une partie immortelle en puissance, les cellules germinales, qui tendent à s'entourer sans cesse d'un nouveau *soma* et qui sont le support des instincts dirigés vers le renouvellement de la vie.

(14) LA ROCHEFOUCAULD : *Réflexion CCXC* de l'édition de 1665 (supprimée dans les éditions suivantes).

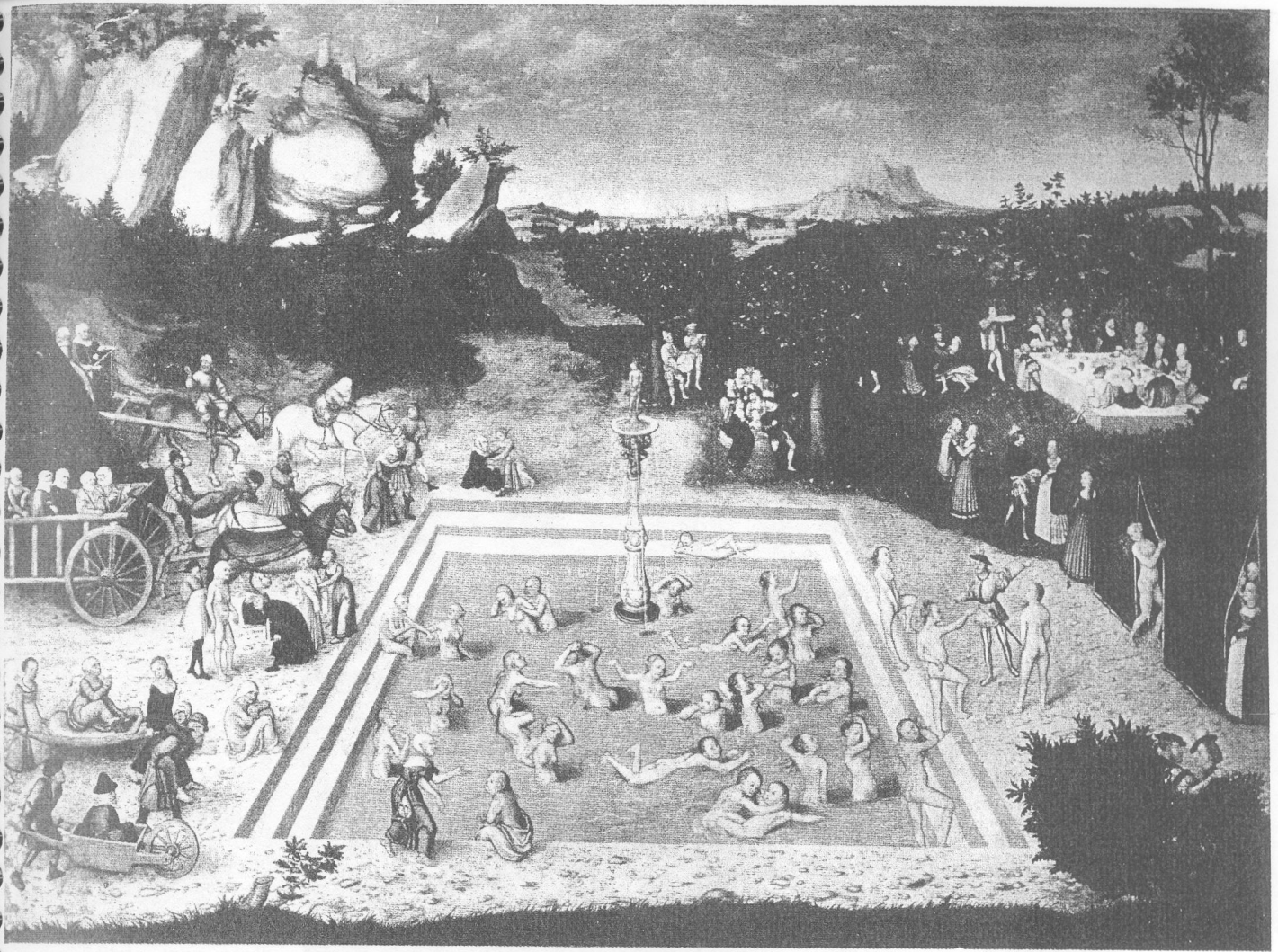
(3) Cf. LUCIEN : *Philops.*, 17.

(4) EUSÈBE : *Praep. evang.*, VII, 16, 2 ; Grégoire DE NAZIANCE, *Par. Gr.* XXXII, 1376.

(5) SAINT BASILE : *Patr. Gr.*, XXX, 277.

(6) Evagre DE PONT : *Patr. Gr.*, XL, 1271 ; Nilus D'ANCYRE, *ibid.*, LXXIX, 1159 ; Jean CLIMAQUE, *ibid.*, LXXXVIII, 859 ; etc., etc...

(7) *Instituta Cenotiorum*, X, 2, 3.



LUCAS CRANACH LE VIEUX

LE PUIT DE LA JEUNESSE

Réalité et Mythologie des Cranach

par MAURICE RAYNAL

La nature ne fait peut-être pas de sauts, mais tout le long de son histoire l'art ne s'en est jamais privé. Bien au contraire, comme cet exercice ne va pas sans quelque danger, il arrive que pour pallier à certaines défaillances périodiques, l'art s'agrippe à plusieurs bouées, voire quelques brins d'herbe qui lui permettent de se ressaisir magnifiquement, après avoir jeté au vent les engins de sauvetage qui lui ont permis de passer la tourmente. Ainsi de la mythologie, de la mythologie considérée ici comme l'histoire fabuleuse des héros et des dieux de l'antiquité. Il n'en est pas moins vrai que, tout de même, le merveilleux mythique exerce sur la sensibilité des peintres une attirance certaine, que quelques-uns de ces derniers subissent son charme historique, allégorique ou sentimental à la manière dont beaucoup d'entre eux qui ont fait la guerre ne peuvent plus se retenir de la conter en leur art et ailleurs. Mais d'autres rejetant totalement sa « lettre » ne retiennent que les enseignements de son « esprit » : ce que font les grands peintres, c'est-à-dire ceux qui demandent au moyen d'expression qu'ils ont choisi de puiser dans ce moyen même des ressources pour leur talent.

Considérons l'œuvre étonnante des Cranach et qui demeure si vivante parce que constituant une réalité dégagée de tout l'arbitraire académique du sujet. L'artiste qui veut extérioriser lui-même le mythe de sa propre sensibilité ne considère pas la mythologie comme prétexte à un art qui ne serait que de l'illustration ; il n'en fait pas de sujets pour discours académiques ou politiques, harangues militaires, reconstitutions historiques,

romances sentimentales ou tous autres sujets de pendules, fonds d'assiettes et drames cinématographiques. Les Cranach, malgré le « retour à l'antiquité », qui faisait fureur de leur temps, n'ont en somme conservé de la mythologie que les titres des épisodes, un peu comme on émaillerait ou abîmerait une conversation de quelques citations, ou comme l'on se conformerait à quelque mode vestimentaire. D'abord, et sans doute parce qu'ils ne connaissaient guère que cela d'une mythologie dont la psychanalyse n'avait pas encore découvert, approfondi ou réinventé les arcanes. Mais aussi pour d'autres raisons dont les motifs éclatent à chacune de ces pages d'une réalité si humaine, si farouchement personnelle.

Car pour ce qui est de la mode, les Cranach n'ont même pas sacrifié aux engouements de la Renaissance, puisqu'ils ont donné surtout libre cours à ce désir profond d'exprimer une réalité farouchement personnelle, propre à leur génie de primitifs attardés. D'abord à la manière de Cézanne, ce « calotin » qui ne peignit jamais une scène religieuse ; de Courbet, cet anarchiste qui ne peignit jamais une scène révolutionnaire ; ils ne cherchèrent que la seule expression d'une sensualité traduite selon les préceptes d'une rigueur picturale poussée aux conséquences extrêmes, à l'état le plus aigu, le plus vif possible. Point de formules que celle qu'ils ont créée. De là cette jeunesse durable, si actuelle, d'un art qui, mieux qu'un art, est une réalité terrienne, gonflée de sève à éclater, mais qui n'éclate pas. La vitalité, ici, s'arrête aux limites extrêmes de la vie. Les

contours de ces nudités se gonflent, s'exaltent, comme un arbre pousse dans le ciel, selon le lyrisme le plus exubérant. Mais tout se contient, se résorbe en deçà des frontières d'une plastique harmonieusement humaine. La réalité lyrique s'arrête aux bornes du réalisme. Et nous n'assistons jamais aux spectacles un peu morbides encore qu'attirant des intimités anatomiques, des chirurgies inesthétiques de plusieurs graveurs allemands dont les œuvres n'ont surtout été retenues que pour leur bizarrerie. Ceux d'entre nous qui aiment à regarder par le trou des serrures verront ici leur curiosité demeurer insatisfaite.

L'œuvre des Cranach ne reste pas le reflet d'une inquiétude d'époque, elle n'est pas non plus l'exemple grammatical d'une théorie, d'une analyse, elle est une réalité toute objective dont la violence même demeure de bonne compagnie. Lucrèce se poignarde, sans doute, mais elle ne l'a pas volé, se dira Cranach. Et ces « crimes », les Cranach les exécuteront sans animosité. Ils ne s'infligeront pas la peine d'exacerber une férocité qu'ils ne possèdent d'ailleurs point. La violence, chez eux, ne cherchera de secours auprès d'aucune mythologie. Elle éclatera dans la puissance audacieuse des lignes et des volumes. Ce qu'on a appelé des « déformations » et dont tant d'exemples étonnants existent chez les Cranach, seront les purs témoignages d'une virulence de tempérament qui n'a pas besoin de thèmes illustratifs. La sensualité des Cranach a élu parmi certains éléments naturels l'inspiration dynamique qui s'accordait le mieux avec le besoin d'expansion lyrique qui fait le fond de leur tempérament. Je pense au déploiement d'une flamme avant sa fusion dans le ciel, au déroulement de la volute d'une vague avant qu'elle ne s'écroule. Ce sont peut-être les mouvements d'un tel ordre qui ont engendré cette floraison de formes puissamment gonflées, mais lancées dans le ciel de la toile suivant un rythme mesuré, retenu au bord de l'éclatement par la discipline d'une pesanteur qui sait contenir la force intérieure qui les suscite. Mais cette pesanteur agit ici sans aucune autre règle que sa puissance indéfinie. Nulle loi de composition, nulle réminiscence de la tradition, la rusticité d'un primitif, c'est une floraison toute d'instinct. Ces corps nus évoluant dans les branches d'arbres et les plis d'étoffes ont procédé à la manière de plantes poussées dans un sol généreux, sous un soleil puissant, enrichi de l'humidité nécessaire. Il y a des lianes tropicales, des végé-

tations de forêt vierge, des fleurs de serres chaudes dans ces efflorescences de lignes grasses, subtilement ardentes et dont l'immobilité difficilement contenues semble vouloir jaillir hors de la toile. Il se dégage de ces œuvres l'impression d'une réalité très inquiétante. C'est la vie d'une réalité très particulière, une vie qui n'est pas celle de l'art, une vie qui n'est pas non plus l'artificielle des créations monstrueuses de la biologie, une vie qui n'est pas celle de la mécanique de nos sentiments obscurs.

Courbe d'une cuisse, ondulation d'un ventre, galbe d'une jambe, volute d'un sein, ce sont comme les développements nourris de phrases mélodiques. Le réalisme est dépassé, c'est la floraison d'un chant qui s'élève, la réalité précise d'un mouvement qui se dégage du néant de l'immobilité ; c'est une naissance, une génération toute spontanée. Phrases de Mozart plutôt que développements wagnériens, cris jaillis du cœur, c'est l'inspiration mieux exprimée comme sans contrôle, mais avec les moyens les plus rudimentaires, c'est-à-dire les plus purs.

Ainsi les qualités plastiques, comme les rouages d'une machine, disparaissent sous l'attraction d'une pure réalité, mystérieuse, parce qu'inspirée par des éléments d'une simplicité qui étonne et qu'on s'étonne de n'avoir pas imaginée. La réalité des Cranach reste d'une profondeur qui trouble ; elle est insoutenable, comme les regards d'enfants. Son spectacle nous laisse angoissés, insatisfaits. Rien n'est fermé ; l'on voudrait savoir davantage ; l'on voudrait découvrir le secret latent qui ne se trahira jamais. La réalité des Cranach pose des faits insolites qui nous immobilisent, haletants. Il y a dans cette inimitable réalité quelque chose de non fini, d'*infini*, qui provoque des

espoirs désespérés. On a l'impression d'admirables pierres usées, polies par l'eau, par le temps, mieux, d'arbres dont l'on se demande ce qu'il advient des branches hautes qui s'amenuisent et viennent à rien dans le ciel. Les yeux s'agrandissent devant une réalité si précise et si inconnue, comme devant certaines couleurs qui font dilater les pupilles. Et les sensibilités se dilatent à leur tour pour tâcher d'atteindre les limites de son exaltation ingénue dans l'espoir de saisir, enfin, le sens de ce qui doit arriver, qui arrivera certainement, de ce que l'on attend confusément comme une révélation qui mettra fin à ce léger mal qui étreint la poitrine, là, aux alentours du cœur.

Maurice RAYNAL.



LUCAS CRANACH LE VIEUX

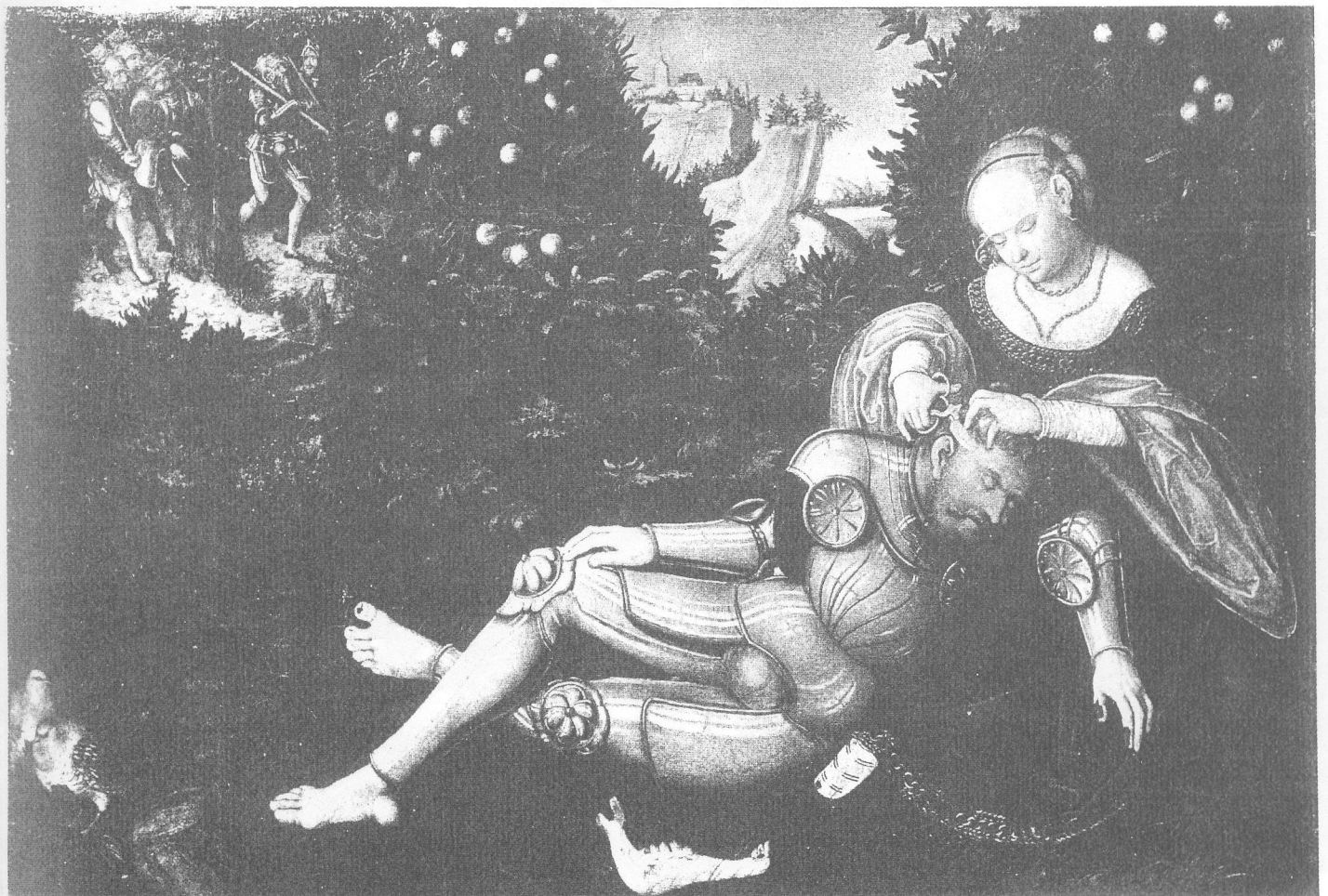
LUCRÈCE



LUCAS CRANACH LE VIEUX. LE VIEILLARD AMOUREUX

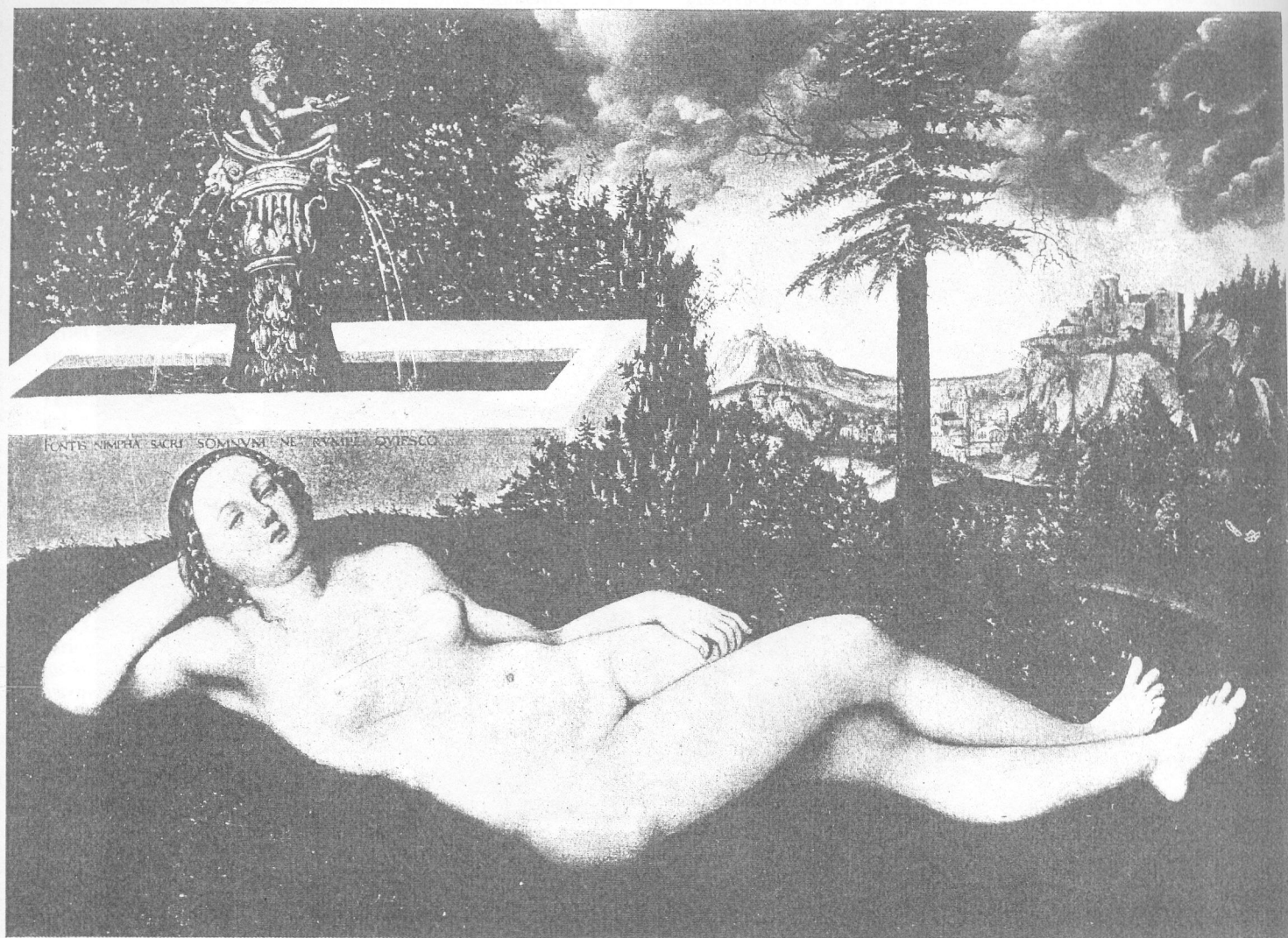


LUCAS CRANACH LE VIEUX. LA VIEILLE AMOUREUSE



LUCAS CRANACH LE VIEUX

SAMSON ET DALILA



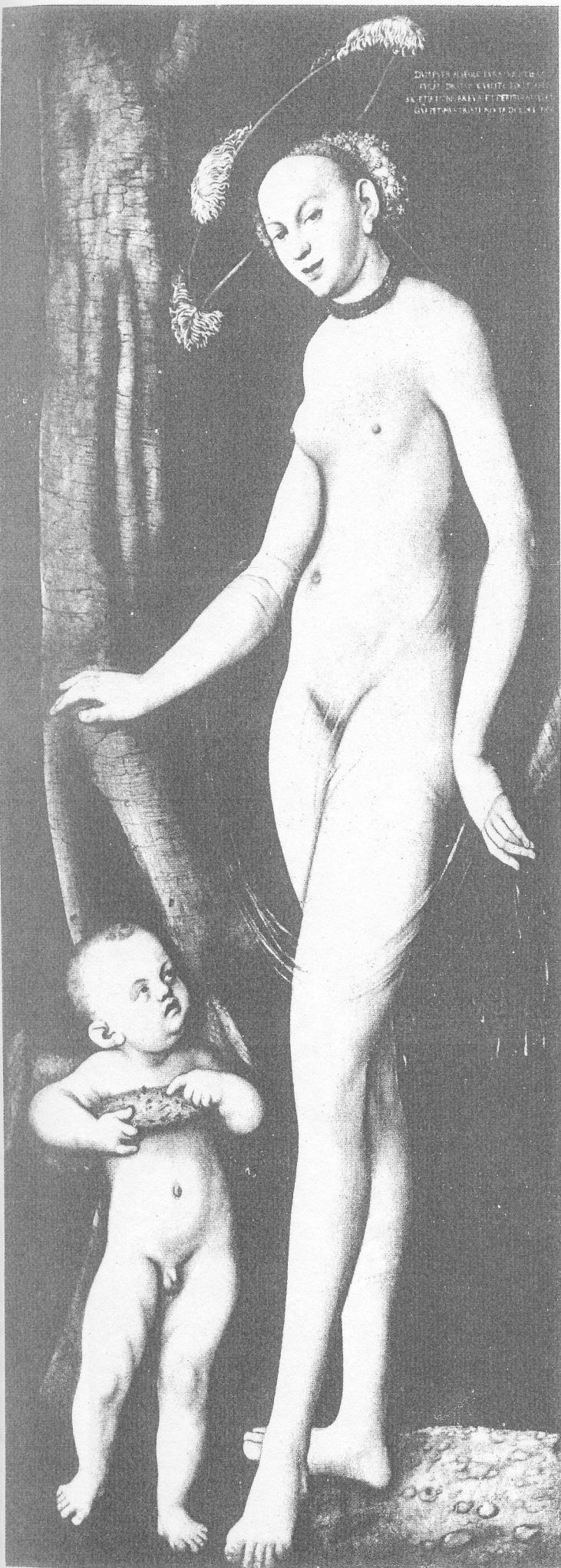
CAS CRANACH LE VIEUX

NYPHE

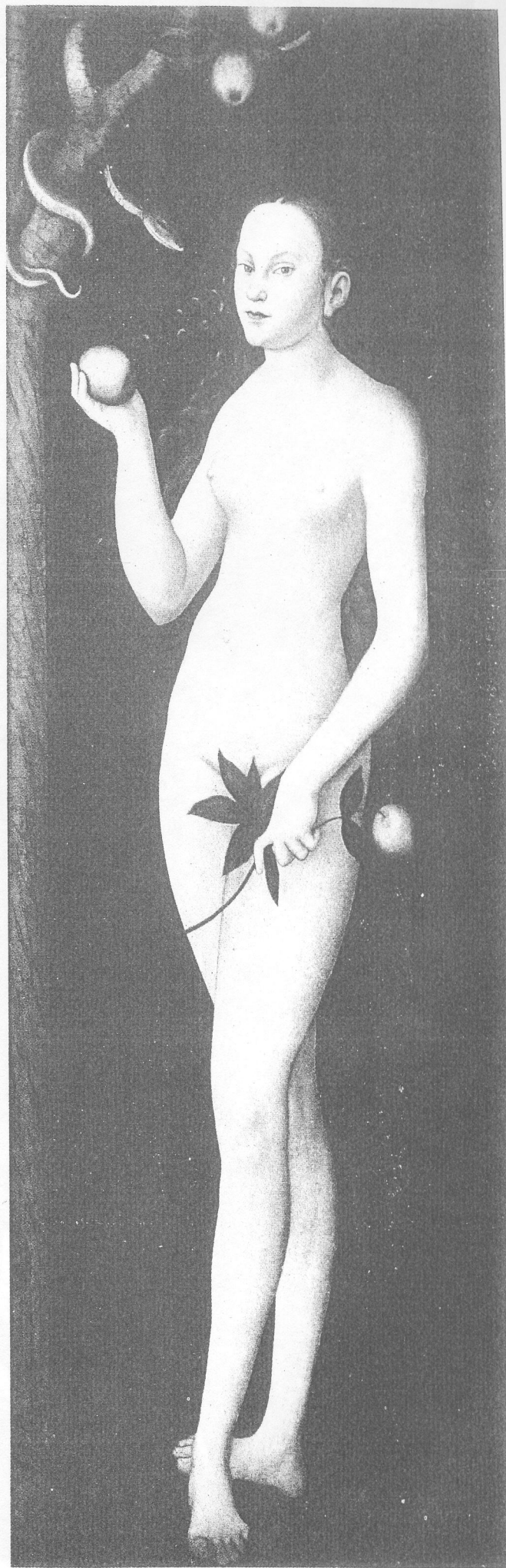


LUCAS CRANACH LE JEUNE

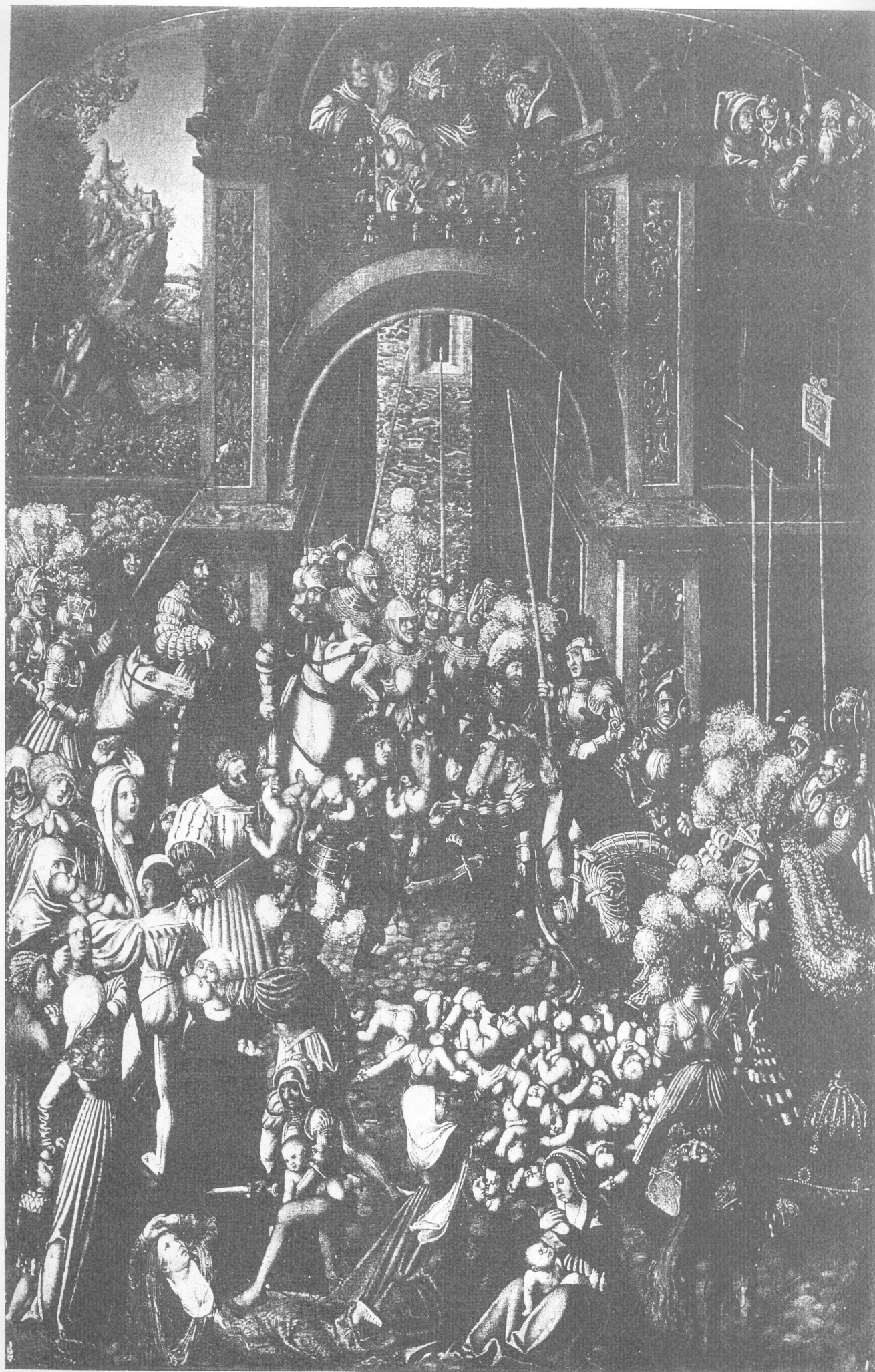
DIANE



LUCAS CRANACH, — VÉNUS ET L'AMOUR



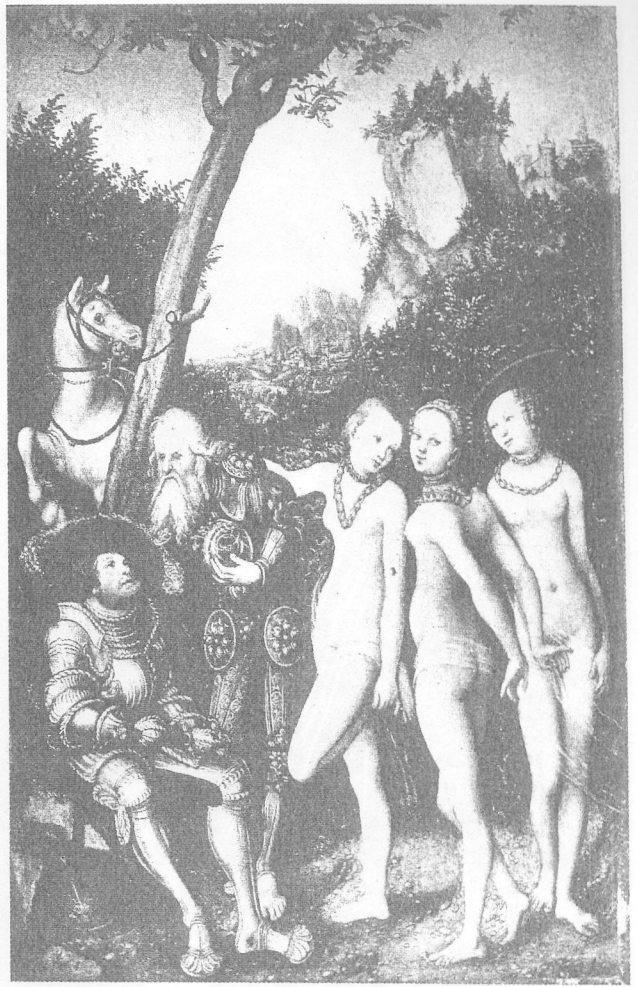
LUCAS CRANACH LE VIEUX, — ÈVE







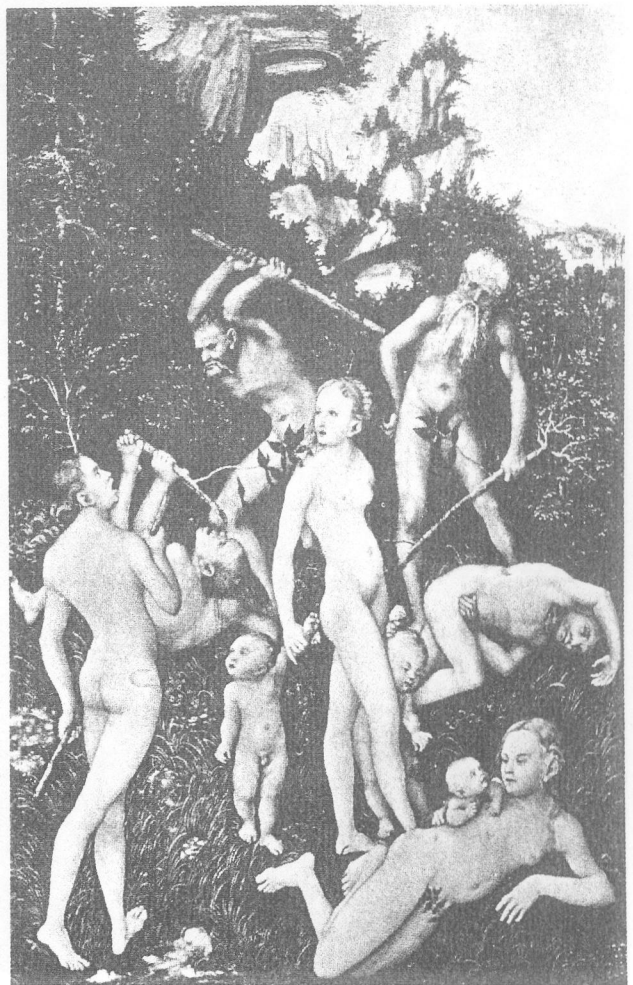
LUCAS CRANACH. — LA JALOUSIE



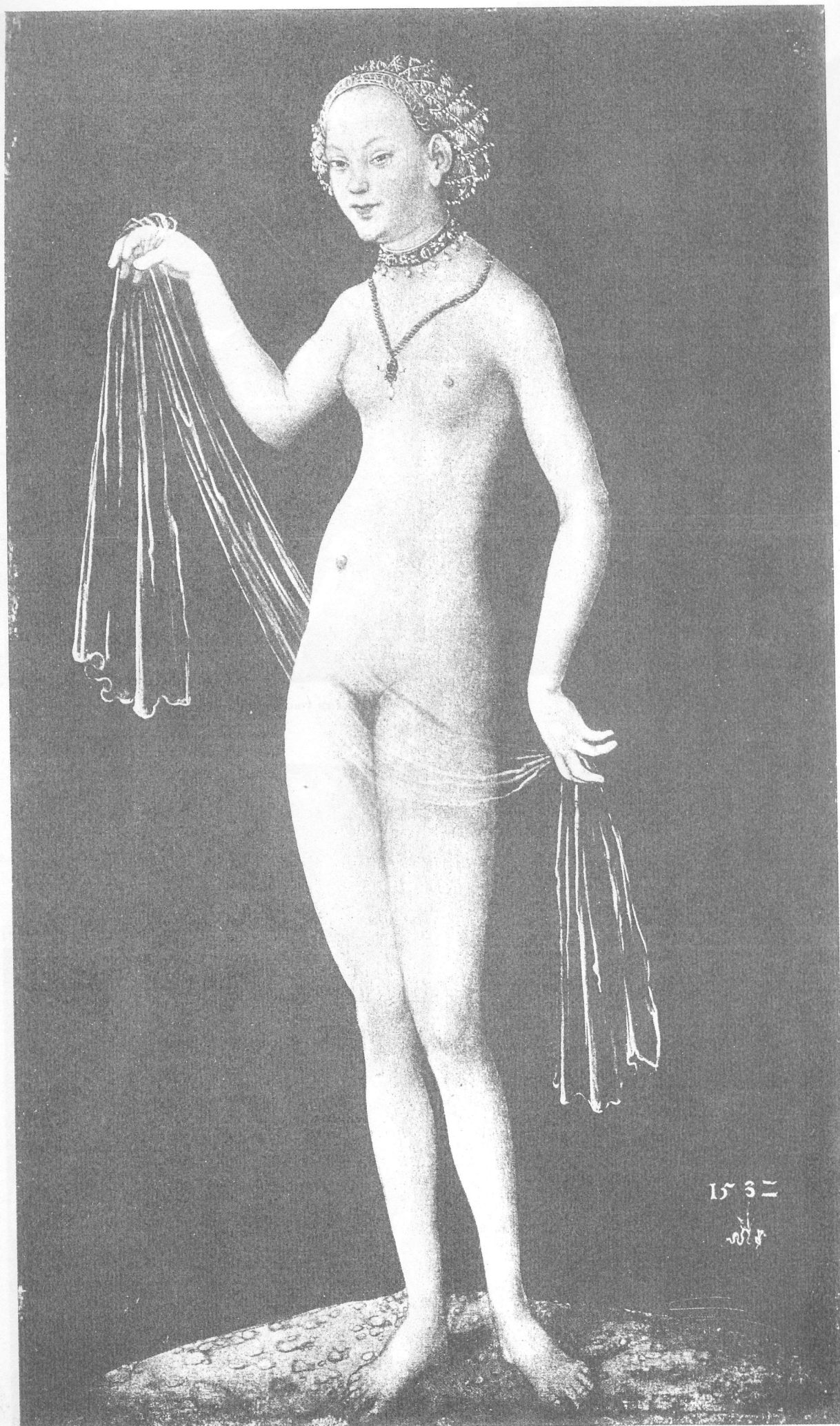
LUCAS CRANACH LE VIEUX. — LE JUGEMENT DE PARIS

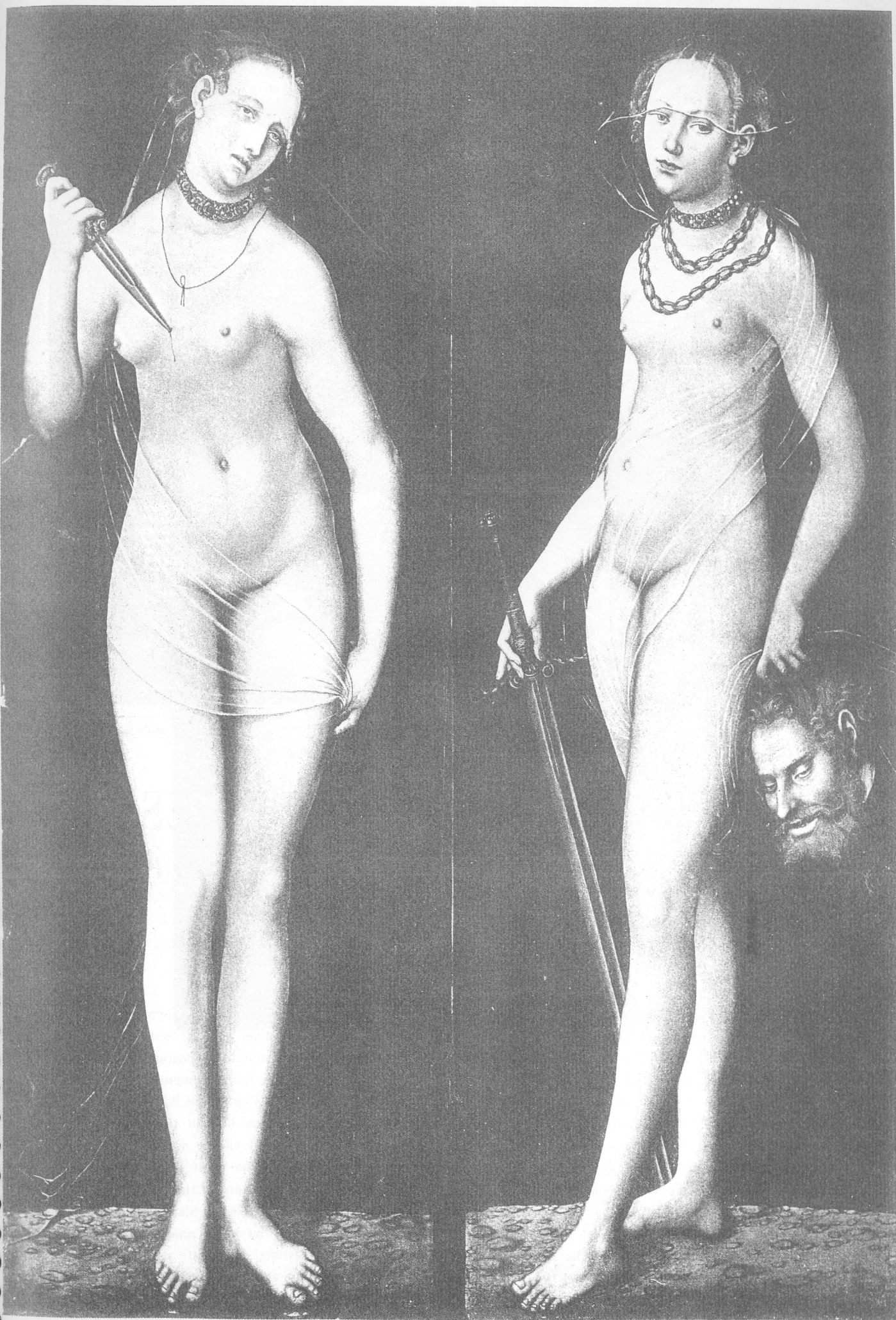


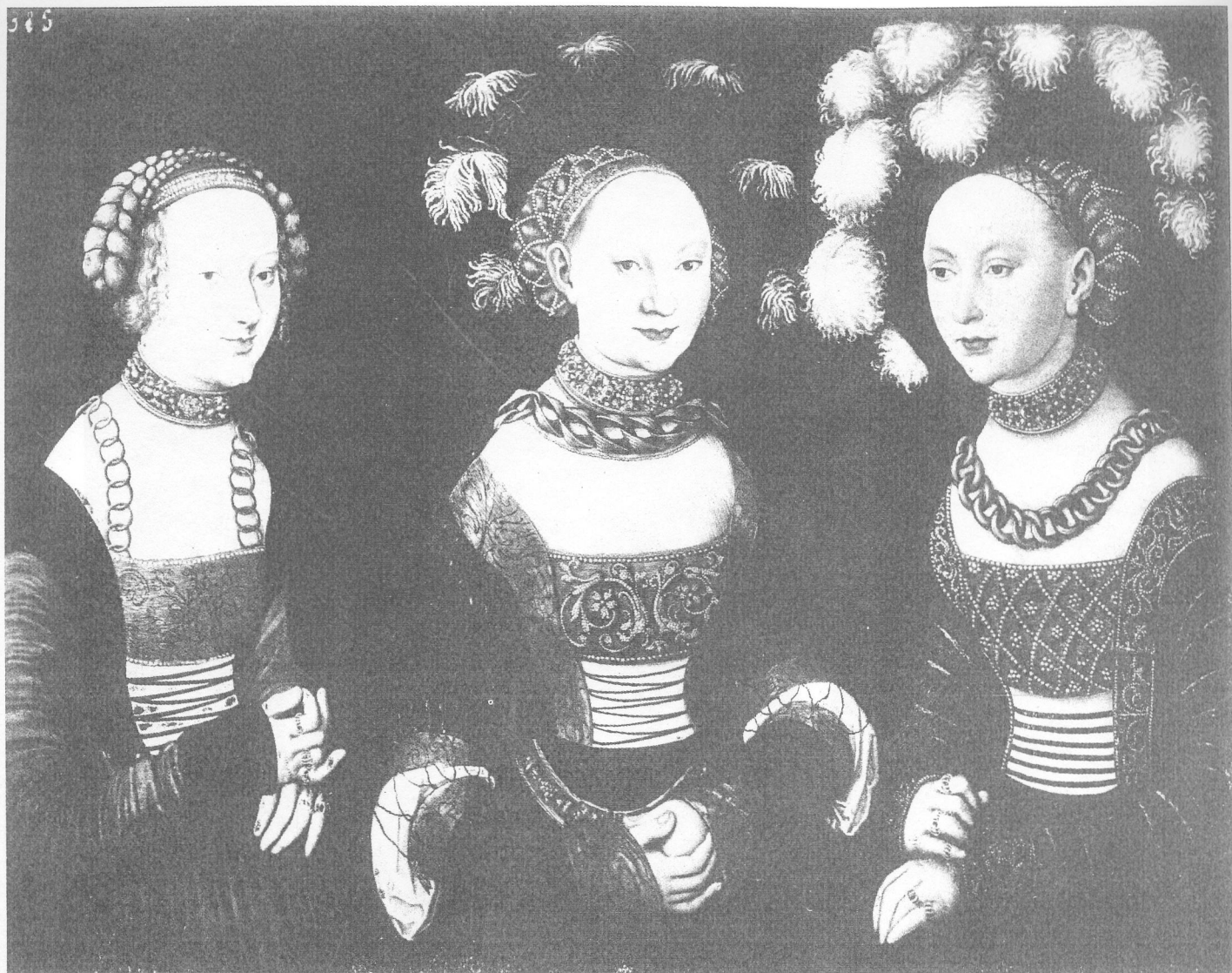
LUCAS CRANACH LE VIEUX. — LES FILLES DE LOTH



LUCAS CRANACH. — LA JALOUSIE







LUCAS CRANACH LE VIEUX

LES TROIS JEUNES FILLES

THE MARVEL OF MINUTENESS

especially regarding certain Masterpieces of Early Sixteenth Century German Portraiture in the Kunsthistorisches Museum in Vienna.

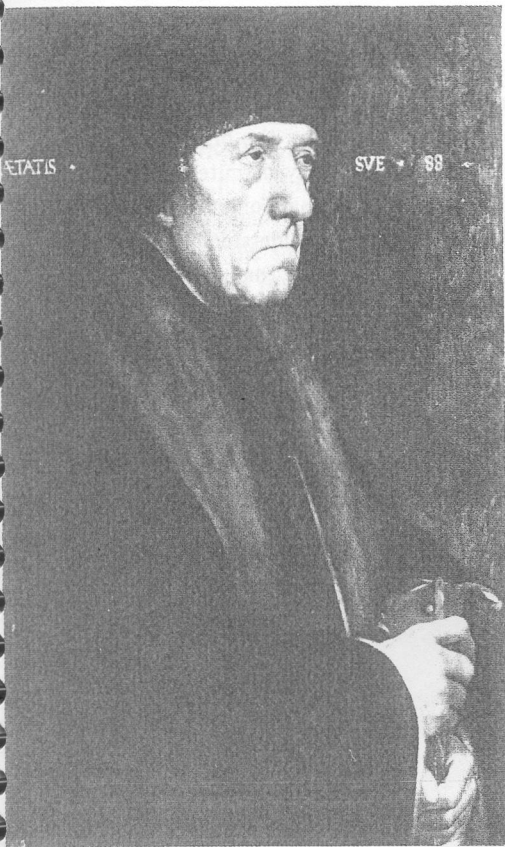
by EDWARD JAMES

It's marvellous!" cries the sightseer in the museum: "He has painted every hair of the sable collar, every stitch on the doublet: *c'est vraiment merveilleux!*" For there is something miraculous about minuteness and precise intricacy, something mysterious about a spider-like wealth of detail, something awe-inspiring which overwhelms us with the simultaneous conception of our own greatness and our own littleness. So felt King David of Israel when he looked at the stars, and so again do we when we lie in the long grass as children to observe the insect world where, even before hearing of Fabre, we know with intrigue and presentiment how intensely complex must be the lives and customs of that diversity of peoples, from the ants and ladybirds down to those curious flies and rare beetles whose names even adult persons seem to be specialists to have learned.

I read in the newspaper the other day about a madman (he was called an artist) who piqued himself upon having painted

the smallest picture in the world. It was the miniature of a man's head which, with one camel hair for a brush, he had delineated in oil paint upon a minute bloodstone. He boasts that the work took something like fourteen months to complete, since he could only work a few hours a day at it, the strain being so immense. And on one occasion he had titivated for over an hour and a half at a high light on the nose of his portrait before discovering that there was no paint on his camel hair. All this was in the Daily Express, or one of those papers. If the gentleman goes blind he has only himself to blame, yet I feel very sorry for this madman... even intensely uncomfortable when I think of him. That bloodstone, that little pebble is become an appalling obsession, become the apotheosis of finickiness and strain. Though it may be an object of art in the opinion of the madman himself and of those other chronically delirious gentlemen, the journalists who reported on it — for me it is an object of





HANS HOLBEIN

PORTRAIT D'HOMME

terror. It is in fact an object of self-inflicted torture whereof the mere recollection puts my teeth on edge and gives me gooseflesh.

There is something of this irritating insanity about most model objects—not excluding Queen Mary's dolls' house. But the insane and the irrational, walking as it does so often hand in hand with the marvellous, impels the admiration of all simple and childish persons to a long scrutiny of things miniature however ugly they would be if they were of a normal size. And since it is said in the Gospels that for a person of wealth it is not only necessary to become as a little child to enter into the kingdom of Heaven but that *also* one must resemble a camel passing through the eye of a needle,



HANS HOLBEIN

DIRCK TYBIS

It may be that in a subconscious attempt to arrive at salvation via microcosmics and infantilism lies the explanation of why the wives of middle-ageing millionaires become so frequently obsessed by the purchase of tiny model spoons and fairy stools and pigmy sofas and dollies' chests-of-drawers for 'Titania's' Lilliput Palace, whilst their husbands crown the mantel-piece with model ships miraculously conjured into empty whisky bottles.

If these same ladies and gentlemen go to a picture gallery, the pictures which they frankly and genuinely admire the most are usually the portraits by Van Dyke and Holbein. And when they stand in front of the latter's portraits, they gasp: "What marvellous detail!" Here the exclamation is usually quite sincere and honest, whereas in front of Rembrandt or Michelangelo their admiration was more often forced from them by the knowledge of the price they would have to pay to purchase an example of the Dutchman's rich brown glooms, and with Buonarrotti by the nearly mythical fame which has become attached to the life of the latter, serving to confuse him with Saint Michael Archangel in the minds of Middle Western *mommas*. Thus... as we live always more or less surrounded by finer or grosser mental confusion, up from the days of early infancy when we used to think that Joan of Arc was Mrs. Noah, right on to the full blooming of sophistication when having reached [that lustre which in bygone days could have been called the 'years of discretion' our

emancipated minds, tickled at attaining the legal age of consent, yet find themselves confusing 'art' with 'couture' and small talents with great genius... it is not surprising therefore to find that in the painting of those who are known as the Old Masters laborious detail is often prized above inspiration and the basest slavery of meticulous pains valued more than the highest flights of joy, religion and imagination. The universal worship which was rendered to the big Chinese exhibition nine months ago at Burlington House in London was a witness of this.

I have no desire to pretend that I also do not gasp with admiration before many of the portraits by Holbein, but I trust that it is not alone for the maniac lavishment of detail which he has put into them; and I hope that, if they had not besides qualities of nobility, harmonious colour, beautiful contour, sensitive disposition of form, a perspicacious understanding of character and a subtle rendering of every texture, I would feel for them more of that irritation which I bear for the abominable bloodstone than of that esteem in which I do because of all their combined qualities actually hold them.



HANS HOLBEIN

PORTRAIT D'HOMME

It is an historical fact that Holbein developed a mechanical process which he hoped would give almost photographic results in portraiture: that is to say, before the invention of photography had been conceived possible, Holbein sought to convey an absolute and identical faithfulness to nature in his portraits... to render,

taken after him; for he was their ideal. And earlier than this in Germany his contemporaries shared that criterion of his.

There is a certain room in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, where there are three Holbeins in a row. The one on the extreme right, a very beautiful portrait of Queen Jane Seymour, might almost be an enamelled bass relief—because of the falseness of the depth and the degree of tiny perfection for which I must be forgiven if I coin a word and call it 'minuosity'. The finicky exquisiteness of the detail is unvaryingly equal in every plane—notice the complete lack of *nuance* between the

white lace cuff of the left sleeve in the frontmost foreground and the large folds of her right oversleeve or wrap meant to be far behind, also the folded hands which in spite of their wonderfully accurate foreshortening hardly seem to recede at all; for although the shadows are painted to command the relief, owing to all lack of suggestion of focus or atmosphere the sense of the relief remains factitious (and incidentally here even the shadows are minimized). All this is accentuated by the fact that the painter has deliberately placed the figure against a flat wall of grey, as if he really desired there to be no depth behind her. In the same room in Vienna, the next picture to the left of Queen Jane is the portrait of a man with a dark glaucous background: this is already less extreme a case of lack of

atmosphere. By dappling a little the greenish peacock blue directly over the man's head and by making it lighter in the manner of a thin margin just outside all the contours of the hat, Holbein has, purposely or accidentally, given a slight suggestion of the aura which reflected light off a figure casts or seems to cast upon the air about it. Now the next picture to this, to the left, is a portrait by an unknown German master of about the same period: it is of an old man, and it is painted in just as flat and minute a technique as Holbein's of Queen Jane; moreover this painter has taken the pains to paint an artificial frame right up against his sitter as if obstinately

to enhance the flatness and comprise the subject in a closer limitation of dimensions. Moving once more to the left, we come to the portrait of another man: this is by the brush of Holbein once more. But here at last there is very definitely some sense of space receding; could it have been that, only while painting *this* picture out of the three, Holbein had understood how absolute realism means attention to something more than mere exactitude of detail? Perhaps it was not until he came to paint this picture that his eye perceived something of a law which he has so totally neglected in the portrait of Jane Seymour. I am guessing, for

I do not know the real order in which these pictures were executed. Yet already in the work of Pencz, a picture by whom is in the same room, we find a rather freer, looser manner which is nearer to what we are accustomed in all subsequent portraiture, and this gives the impression of more attention to the play of atmosphere than in the harder and flatter of the Holbeins. It may be merely that the almost maniac precision of Holbein's detail being absent in Pencz, the shapes and masses are able to recede or advance to take their places according to the verdict which the on-looking brain imposes by the habit of normal seeing. The sense of space and freedom in this picture by Pencz may partly be evoked by its contrast to the Holbeins in the same room. Having just looked at Queen Jane, our



LUCAS CRANACH LE JEUNE

PORTRAIT D'HOMME

eyes, turning to the picture by Pencz, are relieved to feel the absence of that tight minuteness of detail which in Holbein acts almost as an iron cage to prevent any part of the depicted masses from advancing or retiring. Thus it may be less by any great study and deliberation, than by a chance and casual absence of the will to be so demonly precise as Holbein, that Pencz with his portrait arrives at a less artificial effect than is given by Queen Jane, his foil. Pencz seems to have been working just a very few years later than the great Holbein.

In the Corsini gallery in Rome there is a portrait of Henry VIII by Holbein painted with exactly this same wonderfully precious

so identical to life, on his canvas the aspect which his sitter presented, that people would nearly believe that they were not looking at a picture but at a real person seated motionless and imprisoned within the enclosure of a square frame. To achieve this faithfulness in his portraits Holbein contrived a kind of cage indeed; it was made of fine wires which were stretched between himself and the sitter close against her: a corresponding number of squares were ruled out upon the canvas, and another square wire mesh of the same number of squares placed close to the painter's own eyes: then, with an instrument which resembled the half of a pair

of binoculars, he would look through the mesh that was near himself towards the mesh cage which was in front of the sitter. The one binocular, together with the two wire screens, would be exactly adjusted so that the near squares would correspond for the painter's eye with the further ones. Placing from time to time his eye to the little telescope, he would observe only exactly that which lay within one unit at a time, within one single one of the meshes. The chief inconvenience of this procedure however lay in the fact that it took so long and inconvenienced the sitters to such a degree that they would invariably complain of its discomfort and go on strike. As Holbein's sitters were frequently persons of the most exalted station, he was often obliged to content himself in the use of his meticulous mechanical process for the dress alone, filling his sitter's costume with a dummy

in his or her absence. Fortunately for Hans Holbein his success, was not based upon his meticulous care alone; he was from birth an excellent draughtsman; so that he would take rapid water-colour sketches of those who sat for his portraits and work from these on the squared canvas. How excellent were his free portrait sketches we know, because most of them are in existence still in the collection of King George III in the library at Windsor Castle. And these are often more, life-like and alive than his finished canvases of the same persons.

Holbein had ignored or chosen to ignore one of the most subtle but absolute laws of that flexible sense called 'vision'

And how unlike nature were the results of his mechanical insistence upon a more than scrupulous observance of detail, we see as soon as we look at the canvases. It is difficult to understand how he could ever for a moment have supposed that to convey an impression of complete realism it sufficed for him to let no minute detail escape his accurate drawing. Perhaps in the long run he did not try any more for realism, but—as I prefer to think—had fallen in love with the curious results of his mechanical process and simply continued because they were so strange and pretty. In fact it is their very unsimilarity to nature which we

find in Holbein's portraits so delightful and hallucinating. He had neglected the principle of focus, of which even the ancient Romans had been aware in their wall paintings. Yet it seems unlikely that he could not have realised that only objects lying upon one and the same plane can be seen in their most absolute precision at one and the same moment by a single pair of human eyes. Surely he was too brilliant an artist not to have realised that there was something anti-natural in his results; and I am inclined to think that it was *deliberately* that he neglected to vary the distinctness of what he painted with the distance of the planes on which it lay. His pictures show modelling by shadow alone and relief by contour only; for there is usually no allowance made for the blurs of atmosphere, the fluid effect of recession or of reflected light, nor for the fact that simultaneously the eye can-

not see with equal clarity and precision beads and tucks and stitches on the crest of the fold of a sleeve that bellies forward if it is also observing with precision the pleats that lie towards the back of the skirt or doublet. That Holbein on the contrary revelled in the effect of flatness and was satisfied by the suggestion of irreal relief is borne out by certain traits which I have observed in some of his portraits. One of the chief and most indicative is that he sometimes surrounds his sitter in a flat artificial frame painted on the canvas. Nor was he alone in such arbitrary tricks of flat painting: most of the portrait painters in England right on down to the end of the Elizabethan period seem to have



LUCAS CRANACH LE JEUNE

PORTRAIT DE FEMME

technique as the above mentioned portrait of that king's wife; one may count most of the best Holbeins as examples of this technique.

Both the portrait of King Henry, in Rome, and of his wife, in Vienna, have something terrifyingly, hallucinatingly, explosively compact about them... as tight as a pack of matches with multicoloured heads stacked upright in a box... as acutely pursed and rigid as are kings and queens on playing cards; in fact I suspect that Holbein's portraits are the original source from whence were drawn the kings and queens for packs of cards.

Another important contemporary is the younger Cranach. The latter, owing to his being of the same land and time, might have been expected to have been preoccupied by the same absorbing mania of perfection in the recording of detail. Happily this imaginative and wonderfully fanciful young man seems however to have been a freer spirit than any of the other German portrait painters. Falling but slightly short in a purely technical and material sense of the exquisite perfection of Holbein and being far less of a personage (owing principally to the fact that his output was so much less extensive than Holbein's) young Cranach was nevertheless a painter of what seems to me a more winged inspiration. He possessed certainly a stronger degree of that quality of fantasy which the most awoken of our generation admire the most today because it arises out of the scarcely chartered and mysterious realms of sleep, and which in this periodical, *Le Minotaure*, one is accustomed to refer to as 'surrealism'. In the very next room of the Vienna Museum to the one in which I have been lingering, there is a most arresting pair of portraits by this junior of the Cranachs. In this pair of pendants Cranach has very deliberately gone out of his way to give a sense of room and depth behind his figures: he has done so in a slightly naïve way, but the result is immensely effective—he has painted the exact silhouette of each of their shadows on the wall behind

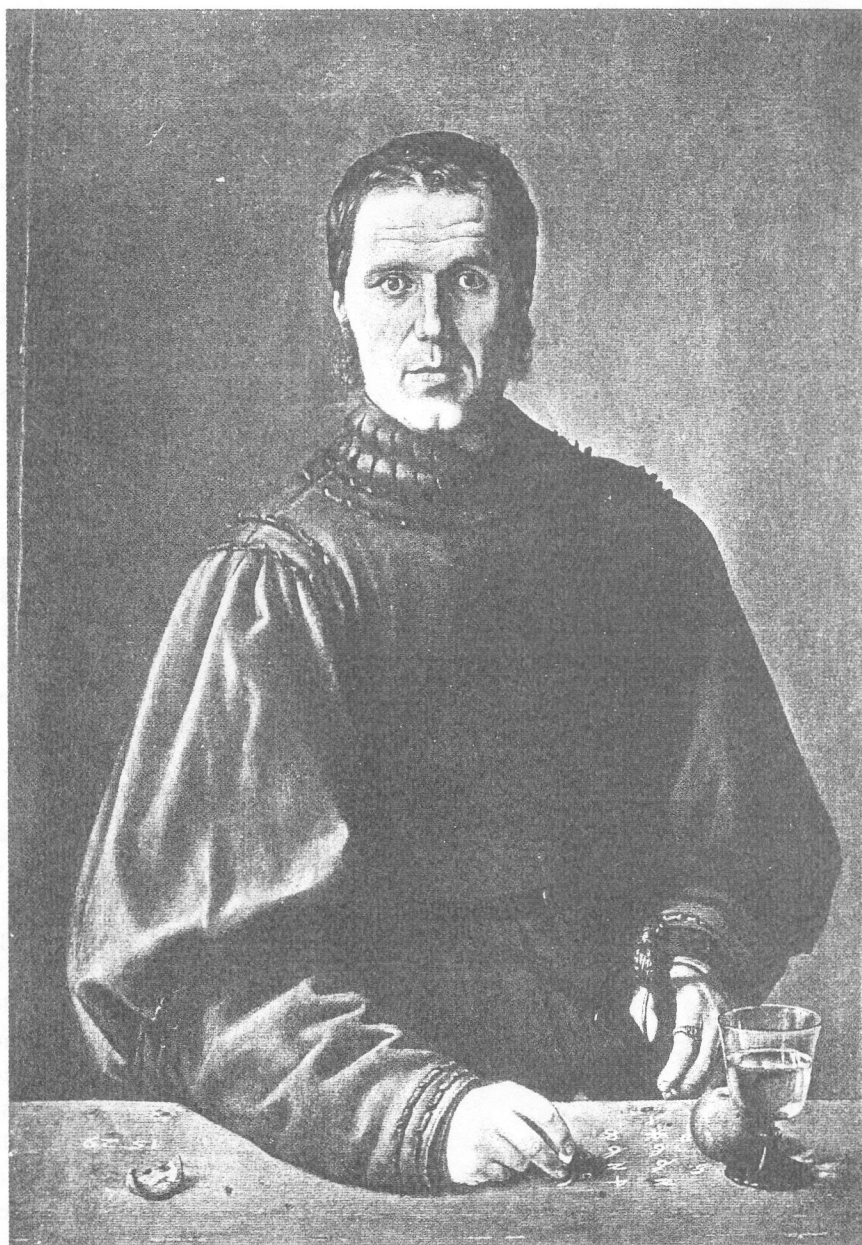
each of the young people. And, as the contours of these shadows are just sufficiently and naturally blurred, a feeling of diffusion of light in the air between figure and shadow is with charm achieved. For one as childishly minded in many ways as seems to have been the older Cranach, the father, this force and this *tour de force* in his son are rather unexpected; though the gift of knowing how to be intriguing may well have been inherited from his father or learnt in his father's *atelier*. It is recorded that the elder Cranach died possessed of a wealth immensely above the average for a painter to amass and that his riches

were due to the popularity and great demand in which his pictures had been held. He was almost a Rubens for his age. The son being, by the witness of those two portraits alone, immeasurably a greater painter than his father, should, if excellence were in this world the measure of reward, have increased the family fortune as much as he added to the family achievement. That he was certainly a man of resource is shown by the clever trick of the way in which he has swagged a curtain in either portrait to balance the shadow silhouettes, and also in the originality, the personality, the assertion of all his ingenious and resourceful folds. Yet I feel that, like Pencz, this painter also must have arrived at his success in conveying a sense of air and space and

diffused light more by his instinct than by theory or calculation.

And in as much as the instinct often leaps ahead where mere reasoning is left behind, so has the easier-going Cranach in this case stepped beyond the stern and dry application of the more renowned master, industrious Holbein. "*C'est encore plus merveilleux!*" we therefore find ourselves exclaiming as we pass into the room beyond the Holbeins and are confronted with these two rare people by Cranach, both in the truest sense of the word marvels.

EDWARD JAMES.



LE MERVEILLEUX CONTRE LE MYSTÈRE

A PROPOS DU SYMBOLISME *

par ANDRÉ BRETON

SPLENDIDE dix-neuvième siècle, en deçà duquel il faut remonter d'un bond au quatorzième pour fuser dans le même ciel retournable, en peau de chat-tigre ! Le refus de la vie donnée, que ce soit socialement ou moralement, y aiguille l'homme sur une série de solutions nouvelles du problème de sa nature et de sa fin. Une fermentation extraordinaire, que nous ne connaissons plus... Aujourd'hui tous les yeux sont en effet tournés vers les espoirs qu'offre la transformation *économique* du monde, transformation dont l'urgence ne fait aucun doute, même si l'on peut tenir pour très improbable qu'une grande partie des espoirs en cause soient, de son fait, réalisés. Quand on en sera quitte avec cette interrogation brûlante, je pense qu'il sera temps, et temps seulement, de se reprendre à considérer la courbe singulière, à coup sûr très enseignante, des idées au dix-neuvième siècle, que rien ne permet de tracer d'un trait plus sûr que l'histoire de la poésie.

J'ai toujours aimé entre toutes cette lueur vert-orangé qui me cerne du même fin pinceau, dans le lointain, le décor romantique conventionnel et ce quartier presque enfoui de la Boucherie à Paris, que hante l'ombre inapaisable de Nicolas Flamel. Cette lueur perverse, qui fait

le tour des tours, m'apprivoise, au plus secret de moi-même, à l'égard de ce à quoi je me découvrirais consciemment le plus hostile : l'Allemagne de 1936, où l'on recons-

truit ces tours, l'Allemagne d'où tout ce que nous pouvons penser de plus *nous-mêmes* est venu et reviendra. On sait assez de quelle lueur je parle, qui commence par prendre en écharpe les façades gigantesques de Hugo, s'insinue même chez Musset derrière l'insupportable « Rolla » — honnie tout spécialement *à la fois* par Ducasse et Rimbaud — dans l'admirable « Chanson » du 3 février 1834, glisse sur l'œuvre d'Aloysius Bertrand, habille d'abeilles mentales le grand débile Xavier Forneret, fait bombe-cocon dans « Les Chimères » de Nerval. C'est d'eux, sans attendre le symbolisme comme mouvement déclaré, qu'il est indispensable de faire partir une volonté d'émancipation *totale* de l'homme, qui puiserait sa force dans le langage, mais serait tôt ou tard réversible à la vie.

Les mondes renversés, les

utopies criantes ou non, les rêveries d'eden se sont fait dans le langage une place que le réalisme primaire ne parviendra pas à leur reprendre. La cause profonde en est, selon moi, que le langage non strictement usuel, non strictement adapté aux besoins pratiques, entraîne de



STÉPHANE MALLARMÉ

Adieu, nuit, que je fus, ton propre sépulcre...

* Fragment.



J. K. HUYSMANS

Il me reste bien un cerveau mal famé qui, de temps en temps, prend feu, mais les postes-vigies des pompières l'éteignent, en un clin d'œil.

la part de qui s'y exerce un effort pénible, met en jeu une certaine quantité de souffrance. Les mots requis ne sont pas toujours libres, ils se font prier, voire implorer. Ce que je tiens le plus à dire n'est pas, il s'en faut, ce que je dis le mieux. Une grande déception me vient de l'absence, mille fois constatée, de tout secours *extérieur* en pareil cas. Par contre, ce secours ne m'a jamais fait défaut quand je me suis aventuré sur des routes moins certaines. C'est seulement alors que j'ai cru éveiller parfois les instruments de musique, que j'ai prêté à mes paroles la chance de quelque retentissement. Il y a là un rappel à l'ordre des plus sévères, des plus brisants pour l'orgueil comme celui qui porte à écrire, par exemple. Tant du dépit de traduire l'idée claire par des mots qui n'admettent aucun prolongement et s'arrêtent au vestibule de l'oreille que de la joie amère de voir s'ordonner en pleine résonance ce dont consciemment on se sent la moins responsable, me paraît devoir inéluctablement résulter, au profit des mondes imaginaires, un rejet du monde réel qui ne peut prendre fin qu'avec ce monde. Il est impossible de concevoir une Révolution qui abolisse cet état de choses, créateur à perte de vue de l'idée de Révolution. Jamais un changement de régime social n'entraînera une telle adéquation de l'esprit au nouvel ordre établi que ce drame, fonction des conditions humaines d'expression, soit conjuré une fois pour toutes.

plus injuste que de tourner en dérision les efforts des poètes du siècle dernier, tout entiers en proie à ce dilemme. Voilà pourtant à quoi une *mode* intellectuelle récente, d'inspiration soi-disant révolutionnaire, tente de nous induire. C'est ainsi qu'il n'est question plus ou moins explicitement, dans les commentaires auxquels a donné lieu la commémoration du symbolisme, que de l'indifférence coupable de ceux qui s'en réclameraient envers les problèmes spécifiques de leur temps, de leur désertion devant la vie de tous les jours. A mon sens, on rouvre par là très inutilement une querelle qui trouve tout apaisement dans la prise de conscience du mécanisme de *sublimation* chez certains êtres

à l'exclusion des autres : dérivation et utilisation à des fins-



CHARLES CROS

*Je suis un homme mort depuis plusieurs années ;
Mes os sont recouverts par les roses fanées.*

Sous prétexte que l'actualité exige de nous une prise de position plus terre-à-terre, rien ne serait



ARTHUR RIMBAUD

Je est un autre.

communes lointaines d'« excitations excessives découlant des différentes sources de la sexualité ». De telles dispositions particulières supposent une défiance majeure à l'égard du réel ambiant qui peut aller, dans les cas extrêmes, jusqu'à la négation totale de ce réel. L'enrichissement psychique indéniable qui, au cours des âges, peut être porté à l'actif du processus de sublimation devrait l'entourer de plus de compréhension et le mettre à l'abri socialement de toute nouvelle menace d'intolérance.

Baudelaire ne nous subjugue à ce point que parce que, des poètes français, il est le dernier en date à traduire dans un langage sensible-

ment direct, dans un langage qui les moule sans se laisser briser par elles, les émotions toutes puissantes qui le possèdent. Avec lui la chose exprimée ne se distingue encore presque en rien de celui qui l'exprime : elle préexiste, ce qu'il importe par-dessus tout d'observer, au mode de son expression. Toute possibilité d'accident grave exclue, l'homme est toujours le maître de son attelage, il sait où il va. Mais la spécification par Baudelaire de la route à suivre n'en est pas moins troublante : « à travers des forêts de symboles », « au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ». Sur cette route, aux relais suivants, n'attendent plus que des chevaux prêts à s'emballer.

Les lézardes du sens qui, chez Baudelaire, se font pourtant jour dans des pièces comme « Le Beau Navire », vont se multiplier et s'étendre après lui au point de faire chanceler le mur des échos. Ce sera l'effet d'une coulée verbale que le romantisme n'a su diriger que vers des écluses de fortune : tel ou tel « sujet » que le poète se propose théoriquement de traiter et qui s'obscurcit en chemin de développements parasites. Cette coulée verbale, longtemps mal contenue, prend tout à coup un aspect torrentiel. Abandonnées les rênes du sens commun, une autre espèce de sens pressant, divinatoire, guide l'homme vers où il veut aller sans le savoir. Toujours plus loin ! Dans cette direction de l'inconnu, il faut qu'il consente à se laisser porter plutôt qu'il ne se porte. Il lui faut renoncer à ce bien, longtemps tenu pour le plus précieux de tous : l'intelligence critique de ses



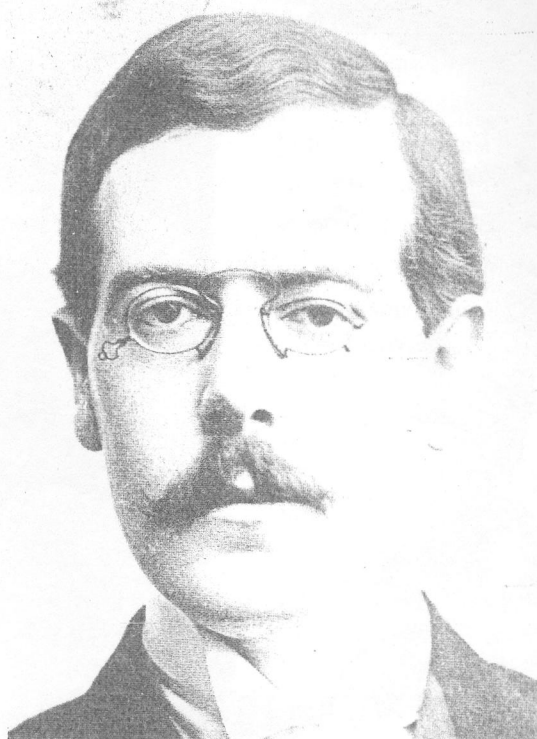
PAUL VERLAINE

*Je suis l'Empire à la fin de la décadence
Qui regarde passer les grands Barbares blancs.*



FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN

*J'ai semé mon jardin de flores saintes
Comme les vierges et comme les joies
Et je me suis grisé de mes jacinthes
Aurore, à chaque fois que tu rougeoies.*



STUART MERRILL

*Je suis ce roi des anciens temps
Dont la cité dort sous la mer,
Aux chocs sourds des cloches de fer
Qui sonnèrent trop de printemps.*



ANDRÉ GIDE

*Tu m'as dit : « Tiens, voici l'Automne.
Est-ce que nous avons dormi
S'il nous faut vivre encore parmi
Ces in-folio, ça va devenir monotone.*



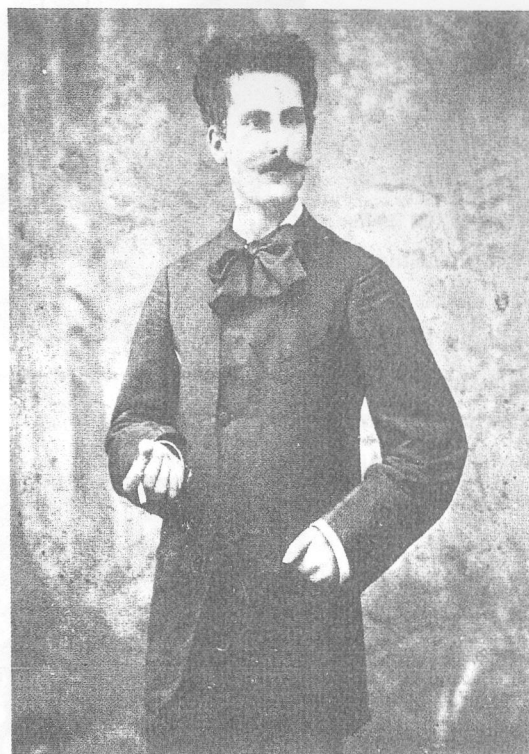
PIERRE LOUYS

*Celui-ci, qui ne fut ni prêtre ni guerrier,
Ne voulut sur sa tombe où fleurit la verveine
Ni la palme d'airain ni l'auréole vaine.
Passant, ne pleure pas et va-t-en sans prier.*



MAURICE MAETERLINCK

*A travers de lièdes forêts,
Je vois les meules de mes songes
Et vers les cerfs blancs des mensonges
Les jaunes flèches des regrets.*



RENÉ GHIL

*Pour m'entendre chanter tout haut
A la plus haute nuit de terre,
Le rossignol ne veut se taire
Et lui, que n'est-il moi plutôt...*

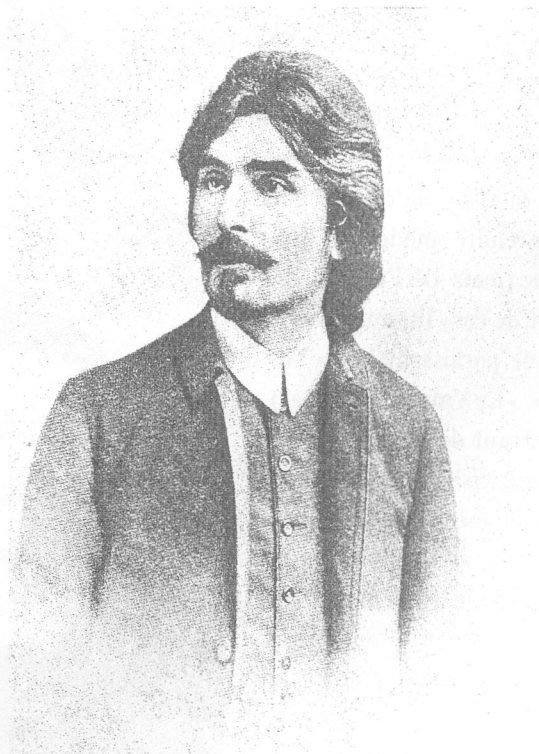
ANNO ÆTATIS

XXXVII



MAX ELSKAMP

*Un pauvre homme est entré chez moi
Pour des chansons qu'il venait vendre,
Comme Pâques chantait en Flandre
Et mille oiseaux doux à entendre...*



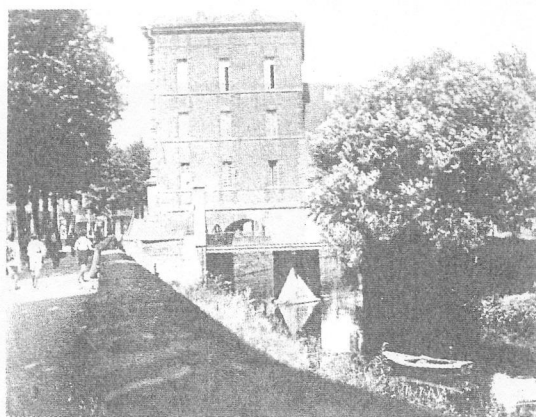
SAINT-POL-ROUX

*Pèlerin magnifique en palmes de mémoire
(O tes pieds nus sur le blasphème des rouliers)
Néglige les crachats épars dans le grimoire
Injuste des crapauds qui te font des souliers.*

actes. La lucidité est la grande ennemie de la révélation. Ce n'est que lorsque celle-ci s'est produite que celle-là peut être autorisée à faire valoir ses droits. L'aventure poétique prend ici un tour angoissant : les ponts de communication de l'homme avec ses semblables, au moins momentanément, sont coupés. Tout, de sa part, prend figure de course à l'abîme. Il est frappant que l'apport d'un grand poète ne représente le plus souvent pour ses contemporains que visions, hallucinations auditives et autres casse-cous. Plus frappant encore que des phénomènes optiques, acoustiques généraux viennent rectifier ensuite à son profit, souvent d'une manière éclatante, cette sorte de jugement. Rimbaud, pour être compris, a besoin de plus de recul que ne peut en prendre, parlant de lui, Mallarmé, dans une lettre détestable à Harrison Rhodes, datée d'avril 1896. D'emblée, par contre,

Verlaine et Mallarmé font école — et long feu. Le passant sublime, le grand serrurier de la vie moderne, Lautréamont n'est aperçu, de toute la génération symboliste, que par Bloy et Gourmont qui le désignent expressément comme fou. Il est encore, de nos jours, à peine question de Cros, sinon comme de la fleur de liseron sur laquelle devait prendre modèle le premier phonographe (mais de l'auteur du « Hareng-Saur » et de ces « Illuminations » avant la lettre que paraissent être « Vanité sous-marine », « Le Vaisseau piano » ?) Un Corbière grelottant de contradictions et de rancunes, mais visité de longs pressentiments, le cède en influence à un Laforgue, heureusement déclinant, qui sifflote. Une revanche prochaine les attend, comme elle attend tous ceux qui ont poursuivi ou poursuivront la vérité à jamais insaisissable mais présente dans l'expression neuve, Germain Nouveau, jusque dans les mirages de la mendicité, Alfred Jarry — le très grand Alfred Jarry — jusqu'au sommet de la côte cycliste, en éclatant de rire.

Les feux de plus en plus vifs qu'au bout d'une cinquantaine d'années se



Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache...

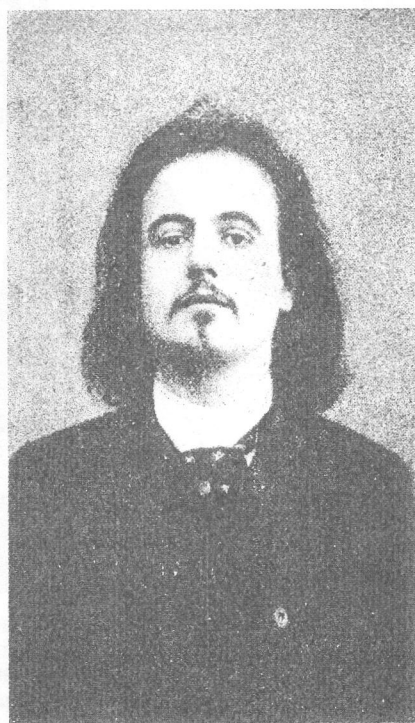


Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise

prennent à jeter certaines des œuvres précédentes, l'abaissement graduel de la lumière de certaines autres permettent ici de séparer les bijoux de la pacotille. Une telle discrimination demeurerait toutefois insuffisante si l'on ne cherchait à pénétrer la différence de nature qui distingue les unes des autres. Il y va, pour la courte période qui nous occupe, du choix que la sensibilité de l'homme a pu faire entre deux routes, la première s'avérant à distance celle qu'elle devait suivre, la seconde celle qu'elle devait éviter.

Au point historique où il convient d'aborder ce problème, soit à la mort de Baudelaire, les poètes sont prêts à tomber d'accord sur un principe fondamental : le langage peut et doit être soustrait à l'usure et à la décoloration qui résultent de sa fonction d'échange élémentaire ; en lui sont incluses des possibilités de contact beau-

coup plus étroit entre les hommes que les lois qui président à un tel échange ne le font généralement supposer ; la culture systématique de ces possibilités ne mènerait à rien moins qu'à la recreation du monde. Il va sans dire que le nouveau langage en vue tend à se distinguer le plus possible du langage courant, le meilleur moyen qu'il a d'y parvenir étant de faire un sort exubérant à la valeur émotionnelle des mots. Cette vie émotionnelle des mots, très loin de n'être fonction que de leur sens, les dispose à ne se plaire les uns aux autres et à ne rayonner au delà du sens que groupés selon des affinités secrètes, qui leur laissent une infinité de nouveaux moyens de se combiner. Où les deux routes dont je parlais divergent, c'est à l'instant où le poète décide de se tenir pour le maître ou pour l'esclave de telles combinaisons. Lautréamont, Cros, Rimbaud, Nouveau, Corbière, Jarry — Maeterlinck qui, seul après eux de tous les symbolistes proprement dits, accomplit ce miracle d'ouvrir sur un dos de femme ruisselant de pluie d'or la boîte de peluche bleue de « Serres



ALFRED JARRY

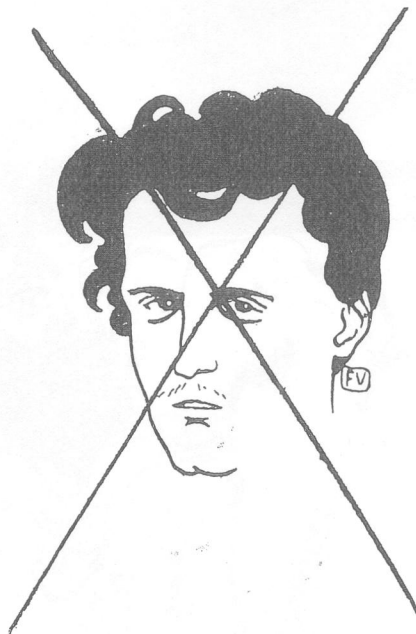
*Je fus pendant longtemps ouvrier ébéniste
Dans la ru' du Champ-d'Mars, d'la
paroiss' de Toussaints.*

Chaudes » et des « Chansons » — sont de ceux qui se sont livrés à ces combinaisons pieds et poings liés, qui n'ont pas cherché à savoir où le sphinx, toutes griffes dans leur chair, les entraînait, n'ont pas tenté de ruser avec lui. Les autres, les fortes têtes de l'école mallarméenne, s'enfoncent aujourd'hui dans le sable de je ne sais quelle île de Pâques mentale, la bouche de la plupart à la hauteur de l'oubli. C'est qu'ils ont cru pouvoir garder à la portée de leur main la fiole de jour et la fiole de nuit pour nous composer les breuvages qu'ils voulaient doux, qu'ils voulaient amers. Je ne sais rien de plus puéril que ce souci de Mallarmé de ne pas laisser paraître, avant d'y avoir « mis de l'ombre », un texte de lui qu'il venait de lire et qui risquait d'avoir été trop bien entendu. Pour suivre sciemment une telle distillation ne peut aboutir qu'à se dissoudre soi-même. Aux rayons de cet artificiel soleil de minuit, on ne peut voir aujourd'hui que René Ghil,

Stuart Merrill, Francis Vielé-Griffin commander parfois aux hautes vagues. Non touché comme eux de la main de sucre, Saint-Pol-Roux tourne vers nous des yeux d'un bleu toujours plus pur, toujours plus lavé par le vent des images.

De l'instant où les mots sont appréciés sous un angle de plus en plus exclusivement affectif, où l'on prête à leur association, sous certaines formes, un pouvoir de liaison profonde, unique, d'un être à un autre, mieux même où l'on fait le rêve, par eux, « de saisir l'Essence », il est clair que le comportement en matière de langage tendra de plus en plus à se régler sur le comportement en amour. Je dis que, dans les deux cas, c'est le problème passionnel qui se pose dans toute sa rigueur. Le poète et l'amant se doivent, en présence de la forme qui les hante, à une conscience infiniment moins troublante que troublée. Le *mystère* recherché pour lui-même, introduit volontairement — à toute force — dans l'art comme dans la vie, non seulement ne saurait être que d'un prix dérisoire, mais encore apparaît comme l'aveu d'une faiblesse, d'une défaillance. Le symbolisme ne se survit que dans la mesure où, brisant avec la médiocrité de tels calculs, il lui est arrivé de se faire une loi de l'abandon pur et simple au *merveilleux*, en cet abandon résidant la seule source de communication éternelle entre les hommes.

ANDRÉ BRETON.



59, rue des Belles-Feuilles.
Le 2 avril 1921.

« Monsieur, *

Le portrait de Lautréamont paru dans le Livre des Masques est une création pure, faite sans aucun document, personne, y compris de Gourmont, n'ayant sur le personnage la moindre lueur, cependant je sais qu'on chercha.

C'est donc une image de pure fantaisie, mais les circonstances ont fini par lui donner corps et elle passe généralement pour vraisemblable.

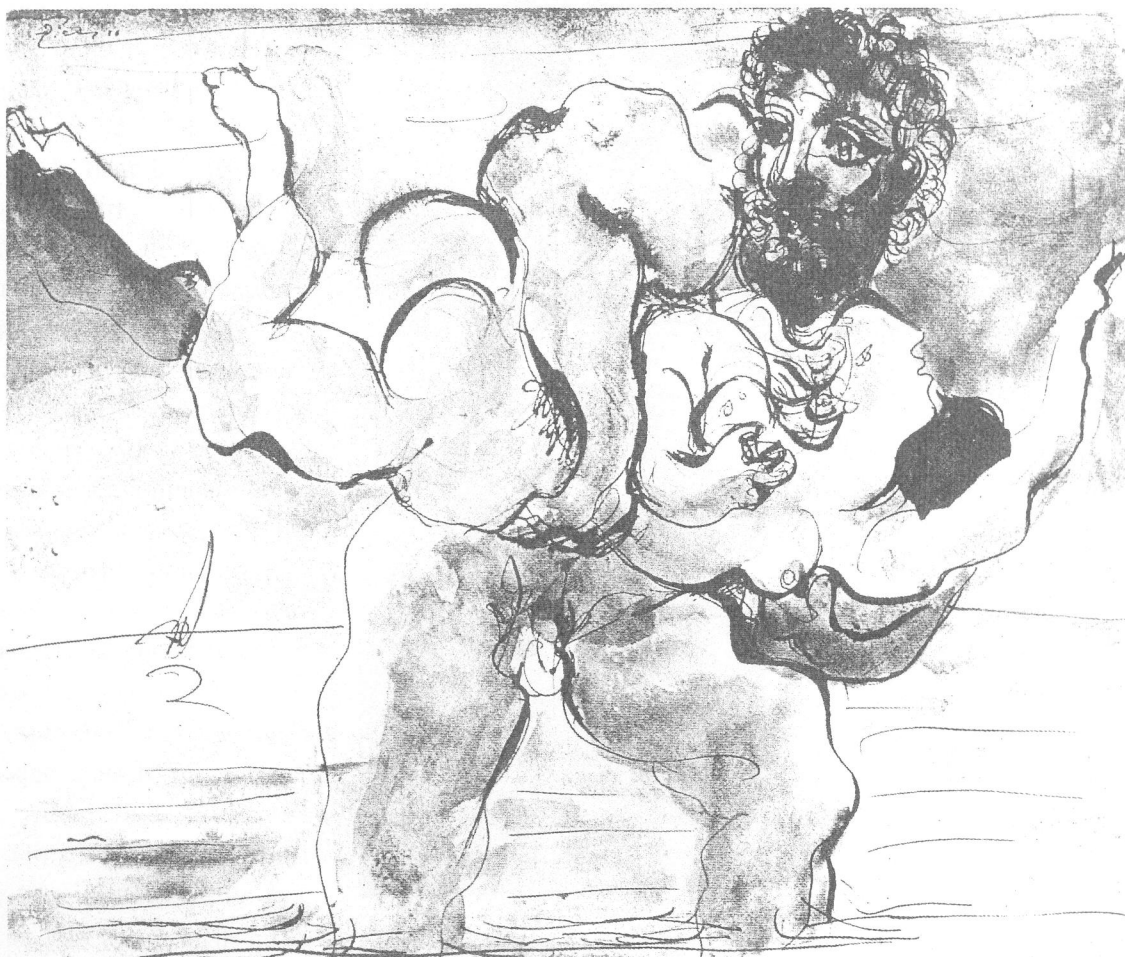
Agrérez, Monsieur... »

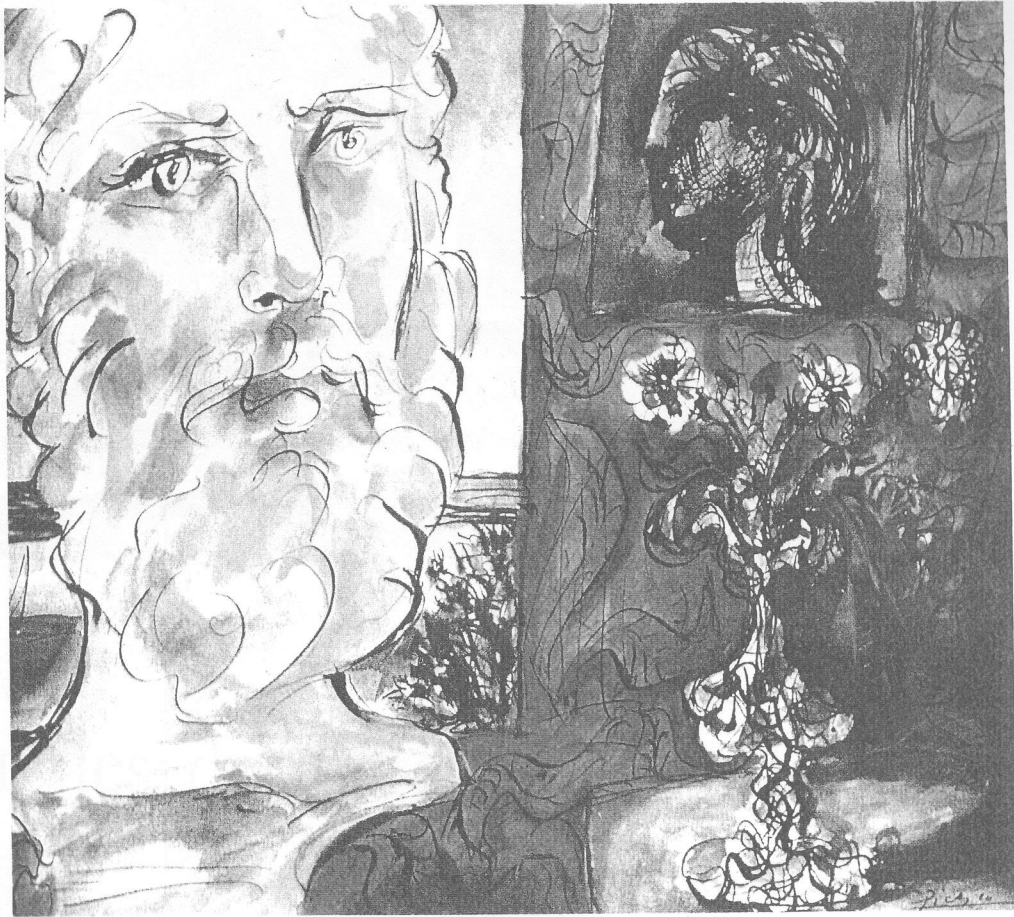
* Félix Vallotton à André Breton.



AQUARELLES DE PICASSO

(CANNES, ÉTÉ 1933)







PAUL CÉZANNE

PEINTURE (FIG. 1.)

Sur les dernières années de Cézanne

par LIONELLO VENTURI

La plus ancienne exposition personnelle de Cézanne, celle que M. Vollard organisa en 1895, est la date d'un tournant dans la vie du maître, en même temps qu'elle symbolise une nouvelle tendance artistique qui s'était annoncée depuis quelques années.

En effet l'intérêt qu'inspire la peinture de Cézanne augmente après 1890 pour des raisons multiples. Le succès public des impressionnistes était assuré : de Monet, Renoir et Pissarro l'attention se porta sur Cézanne ; les deux livres les plus anciens que nous ayons sur l'impressionnisme (Lecomte, 1892 et Geffroy, 1894) parlent de lui avec admiration. Entre temps les symbolistes, Gauguin en tête, qui avaient besoin d'un appui tant contre les impressionnistes que contre les pointillistes, prirent l'image poétique de Cézanne pour le mystère dont ils étaient en quête et proclamèrent la grandeur de Cézanne. A partir de 1895, on vit se dessiner une réaction contre le symbolisme : le « naturisme » qui rêvait d'une communion de l'individu avec la nature par l'ardeur et par la passion, attitude plutôt morale qu'esthétique. Le naturisme, lui aussi, amena l'attention sur Cézanne.

Caillebotte était mort en 1894, laissant au musée du Luxembourg sa collection où se trouvaient deux œuvres de Cézanne. Les polémiques relatives à l'acceptation de la collection se prolongèrent jusqu'en 1896 ; elles répandirent le nom de Cézanne. Mais la réputation de l'artiste date de l'exposition de M. Vollard. L'enthousiasme fut énorme parmi les peintres les plus jeunes et les plus avertis, et dans le jugement du public même une manière de

réserve se dessina. Toutefois un grief subsistait, que même ses admirateurs admettaient : il s'agissait là d'un génie incomplet. Natanson, seul, comprit l'erreur dont il donnait cette définition ironique : « *Complet*, épithète hypocritement synonyme d'avantageux pour l'empressement des marchands ». Mais il ne manqua pas de collectionneurs avisés pour acquérir des œuvres de Cézanne : le comte de Camondo, Auguste Pellerin, Charles Loeser, Egisto Fabbri.

Cézanne resta étranger à sa réhabilitation entre 1895 et 1900. Mellerio écrivait en 1896 : « Encore vivant, de lui on parle comme d'un disparu. » Il se croyait malade et se sentait beaucoup plus vieux qu'il n'était. Et puis les clameurs des journaux et les réactions qui s'ensuivirent le froissèrent. Son impressionnabilité aiguë, unie à un amour-propre accentué, lui avaient constitué une susceptibilité que la légende exagéra sans bornes. Elle n'en déterminait pas moins chez lui des élans de fureur aussi vite enflammés qu'éteints, qui ne facilitaient ni sa vie, ni son art. D'autre part, l'ambition de la perfection, la conscience de sa dignité et la réserve dans les désaccords avec autrui, le conduisirent non seulement à l'humilité qui fut une force pour lui, mais encore à la mortification volontaire, préjudiciable et même dangereuse. Le 1^{er} mai 1896, il écrivait à Gasquet : « Vous ne voyez donc pas à quel triste état je suis réduit, pas maître de moi, l'homme qui n'existe pas... Mais je maudis les X... et les quelques drôles qui, pour faire un article de cinquante francs, ont attiré l'attention sur moi... Certes, un artiste désire s'élever intellec-

tuellement le plus possible, mais l'homme doit rester obscur. Le plaisir doit résider dans l'étude... Vous voulez qu'à mon âge je croie encore à quelque chose? D'ailleurs je suis comme mort ». Rien de plus pénible : ce lutteur formidable que rien n'a pu faire plier, ni la colère de la foule, ni l'abandon des amis, obtient la victoire au moment où il semble se considérer comme mort. En 1897, il perdit sa mère ; il abandonna alors ses pinceaux pendant des mois, ce qui ne lui était pas arrivé depuis plus de trente ans, et il n'osa plus pénétrer dans sa villa : le *Jas de Bouffan*, qu'il avait décoré dans sa jeunesse et dont il avait tiré quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. En 1899 il finit par vendre la villa et habiter à Aix dans la ville même. Il continua de faire la navette entre Aix et Paris, tout en quittant Paris pour la forêt de Fontainebleau, Aix pour le Château Noir qu'il prit en location, ou pour un atelier qu'il se fit construire en 1902, sur le Chemin des Lauves, qui domine la ville.

Après 1900, Cézanne supporta avec plus de sérénité les inconvénients de l'âge. Il se croyait ou se disait faible et chercha un appui moral dans la religion sous l'influence de sa sœur Marie. Déjà auparavant, d'ailleurs, il répugnait au radicalisme de Zola et de Monet. Cependant dans une lettre à son fils, qui date de 1906, on lui voit faire de grandes réserves quant à l'observance. Il prend ombrage de ce qu'un abbé tente de l'approcher. Le 12 août, il écrit : « A Saint-Sauveur, à l'ancien maître de chapelle Poncet, a succédé un crétin d'abbé, qui tient les orgues et qui joue faux. De façon que je ne puis plus aller entendre la messe, sa manière de faire sa musique me faisant absolument mal. Je crois que pour être catholique, il faut être privé de tout sentiment de justesse, mais avoir l'œil ouvert sur les intérêts ».

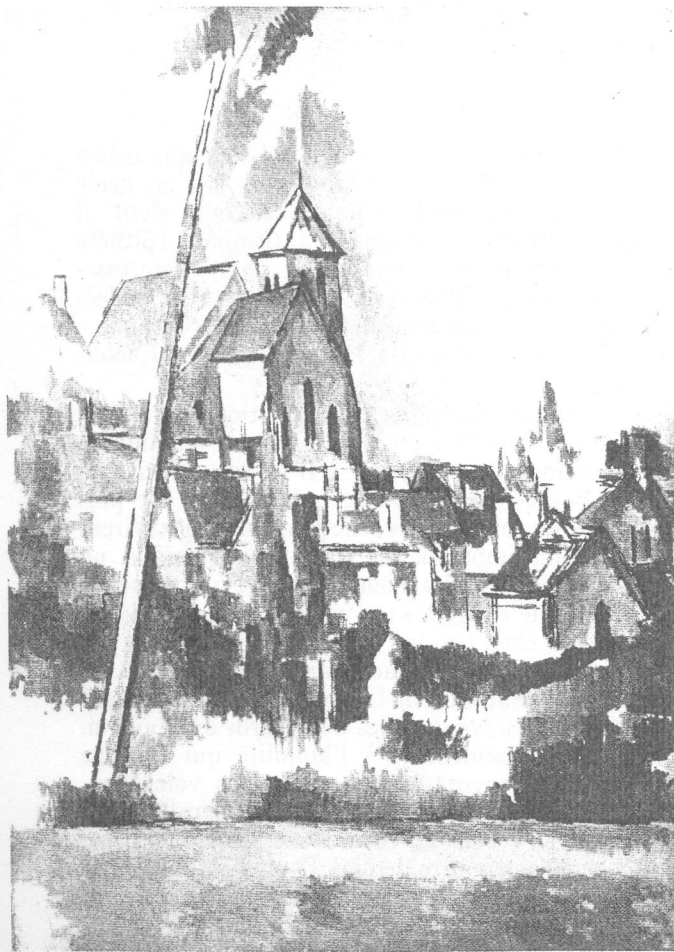
Entre temps, sa réputation grandissait. Le Salon des Indépendants exposa des œuvres de Cézanne en 1901 et en 1902. Le Salon de l'Exposition Universelle de 1900 avait trois tableaux de lui ; en 1904, une grande exposition organisée par le Salon d'Automne, fut une espèce de

consécration suivie de deux autres expositions au même Salon en 1905 et en 1906, qui comprenaient chacune dix œuvres. En 1901, Maurice Denis expose son *Nommage à Cézanne* ; en 1905, le *Mercur de France* insère dans son « Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » la question suivante : « Quel état faites-vous de Cézanne? » La majorité des peintres répond avec respect, et parfois avec enthousiasme. Enfin l'idée se dessine d'un pèlerinage à Aix, pour approcher le prophète de l'art nouveau : aux peintres Maurice Denis, K. X. Roussel, Émile Bernard, Charles Camoin, J.-F. Schnerb, R.-P. Rivière se joignirent les écrivains Edmond Jaloux, Joachim Gasquet, Léo Larguier, Joseph d'Arbaud, Emmanuel Signoret, Louis Aurenche, Marc Lafargue, Jean Borély.

Justement, après 1900, Cézanne s'aperçut que l'attention qu'il inspirait n'était pas une spéculation de journalistes, mais une conviction d'artistes. Le ton change ; en 1902, à la suite d'une demande de M. Maurice Denis, le priant d'exposer, il écrit à M. Vollard : « Il me semble que je ne peux pas me séparer des jeunes gens qui se sont conduits avec moi d'une manière aussi sympathique. Si j'expose je ne crois pas donner une idée fausse des progrès de mes études. » En 1904, l'année de son apothéose au Salon d'Automne où il avait exposé 42 peintures, Cézanne retourna à Paris et se réjouit de son succès. Mais il était trop vieux pour supporter la foule de ses admirateurs. Il se retira à Melun, puis retourna à Aix dont il ne bougea plus. En 1906, l'été fut particulièrement torride à Aix ; Cézanne en souffrit, sans renoncer à son travail. Beaucoup désormais voyaient sa gloire, lui pas. Il continuait de travailler en solitude. Dans sa solitude, dans la décadence physique dont il avait conscience, une unique affection le soutenait : son fils. Le 22 septembre 1906 il lui écrivait : « Je vois assez en noir, je me sens donc de plus en plus obligé de me reposer sur toi, et de trouver en toi mon Orient. Il n'y a que toi qui puisse me consoler dans ma triste situation. » Il écrivait encore le 15 octobre : « Je continue de travailler avec difficulté, mais enfin il y a quelque chose. C'est l'important, je crois... Je crois les jeunes peintres beaucoup plus intelligents que les autres, les vieux ne peuvent voir en moi qu'un rival désastreux... Un peu de satisfaction morale, mais pour ça il n'y a que le travail qui puisse me la donner, ferait beaucoup pour moi. » C'est un testament spirituel. Il se résignait à n'être pas compris et formulait un acte de foi en la jeunesse ; il invoquait une satisfaction morale mais ne la sollicitait pas du jugement d'autrui : il la demandait uniquement à son travail. Il est mort sept jours plus tard, le 22 octobre.



Pour ce qui est des événements extérieurs de la vie de Cézanne, la dernière période commence en 1895 ; pour ce qui en est de son art, elle commence avant, sans qu'on puisse préciser de date, au moment où l'idéal géométrique se réduit à un sous-entendu, où la sensation reprend pleinement ses droits, où la touche fière et délibérée crée avec une liberté plus grande que dans la période impressionniste. Ce n'est pas un retour en arrière, c'est un dépassement de ce qu'on peut entrevoir de trop théorique dans certaines productions des années 1880 à 1887. Les années, la maladie, les mortifications volontaires, d'autant plus graves qu'elles s'opposaient davantage aux enthousiasmes des autres, se reflètent dans ses œuvres, mais d'une façon bien différente de ce que la critique suppose. Au lieu d'un affaiblissement c'est une nouvelle fureur de création qu'on voit paraître. Cette ténacité dans le travail, qui le fait aspirer au progrès sept jours avant sa mort, oppose à la fatigue du corps une force toujours plus indomptable. L'harmonie des couleurs atteint un degré de complexité et de vivacité encore inconnu ; la forme adhère de plus en plus aux besoins du style de Cézanne. Il devient toujours plus « naturel » dans le sens de parallèle à la nature, « comme l'amandier fleurit », de par la force de sa sensation



PAUL CÉZANNE

VILLAGE (FIG. 2.)

« impénétrable » ; et en même temps il est de plus en plus libéré de la nature, de la façon de voir objective dont la photographie ou la tradition formaliste restent le témoin.

Dans ses dernières années, il emploie plus fréquemment l'aquarelle, et il lui donne une importance particulière. L'aquarelle n'est plus seulement étude, ou bien dessin développé : elle devient peinture se suffisant à elle-même. Peinture plus rapide et immédiate, et plus cursive que la peinture à l'huile, moins épaisse, moins insistante, moins appliquée, l'aquarelle facilite à Cézanne la réalisation picturale précisément parce qu'elle l'arrache à la préoccupation du fini. Pour Cézanne les aquarelles sont comme ces poésies que le poète écrit pour lui

seul et qui, parfois, sont les plus intimes. Ainsi les aquarelles de Cézanne ont-elles beaucoup influé sur sa peinture à l'huile. Si l'on tient compte de ce fait, on comprend mieux certains chefs-d'œuvre de ses dernières années.

Comparez la peinture à l'huile représentant les *Baigneurs* de la collection de M. Roussel (fig. 13), avec quelques-unes des aquarelles de la collection de M. Paul Cézanne fils (fig. 10-12). Il y a la même touche, le même goût, le même effet. Les couleurs sont intenses, la masse des formes est réalisée par les lumières, figures et paysages ont le même traitement pictural. Les jaune-orange constituent le ton principal de la lumière, comme le vert-bleu-violet celui de l'ombre ; c'est-à-dire que l'intensité des couleurs accentue son harmonie par un contraste fondamental unique. Les célèbres *Grandes baigneuses* ont une valeur architecturale à part ; mais comme spontanéité et vivacité de création, la petite peinture et les aquarelles publiées ici n'ont pas été surpassées.

Ainsi que dans la composition des baigneurs et des baigneuses, Cézanne s'abandonne à l'imagination dans ses paysages. Il voit dans un village les mêmes plans qui s'opposent et s'entrecroisent (fig. 2), qu'il avait vu à Gardanne quinze ans auparavant, mais il les voit avec un plus grand détachement, avec une liberté absolue. Regardez comme l'effet est parfait et complet, même si la toile est restée découverte en maints endroits.

Dans la figure 3, vous voyez un paysage différent qui est comme bouleversé par la passion humaine, comme si l'âme de Cézanne eut vibré toujours davantage avec la nature, et eût trouvé partout une raison de drame. Mais là où les rochers expriment le mieux la grandiosité du désordre cosmique, c'est dans les représentations de *Bibemus* (fig. 4, 6, 7), une carrière



PAUL CÉZANNE

PAYSAGE (FIG. 3.)

qui se trouve à quelques kilomètres d'Aix-en-Provence. La violence exercée par les hommes sur la pierre devient un motif tragique. La terre même semble se débattre au milieu de tourments dignes de l'Enfer dantesque. Tout est prétexte pour Cézanne à extérioriser son orage intérieur.

Les sommets lyriques, inégalés peut-être, qui sont le testament artistique de Cézanne, lui ont été inspirés par la montagne Sainte-Victoire (fig. 8 et 9). Il la contemple avec l'œil ingénu de sa première jeunesse, il la regarde encore et la voit de plus en plus lointaine, trônant au-dessus d'un espace immense où des tons orangés et verts-bleus-violets représentent à la fois la terre et le feuillage. Le coup de pinceau est toujours plus libre et plus dégagé, comme dans les aquarelles, mais la couleur est plus forte. La montagne, en s'éloignant, prend de la spiritualité : elle est devenue, pour Cézanne, son aspiration au ciel. La vallée s'est muée en ombre, d'où l'on monte vers la lumière.

Près de lui, sur la table, il ne voit que l'image terrible de sa mort prochaine (fig. 1).

Pour illustrer cet article je n'ai pas choisi les œuvres les plus célèbres, qui ont été reproduites maintes fois, mais des peintures et des aquarelles inédites. Elles sont, en général, moins finies que les œuvres célèbres, mais elles sont aussi parfaites comme œuvre d'art. Elles vous prouvent que c'est idiot de croire que Cézanne n'a pas su réaliser ; bien au contraire, il a su réaliser, dès le premier coup de pinceau qu'il a donné sur sa toile. Parce qu'il imprime à chacune de ses touches l'ardeur de tout son être. Jamais ligne ne fut plus saturée de vie sensible ; jamais coup de pinceau ne s'appuya davantage sur une construction idéale.

Lionello VENTURI.



FIG. 4

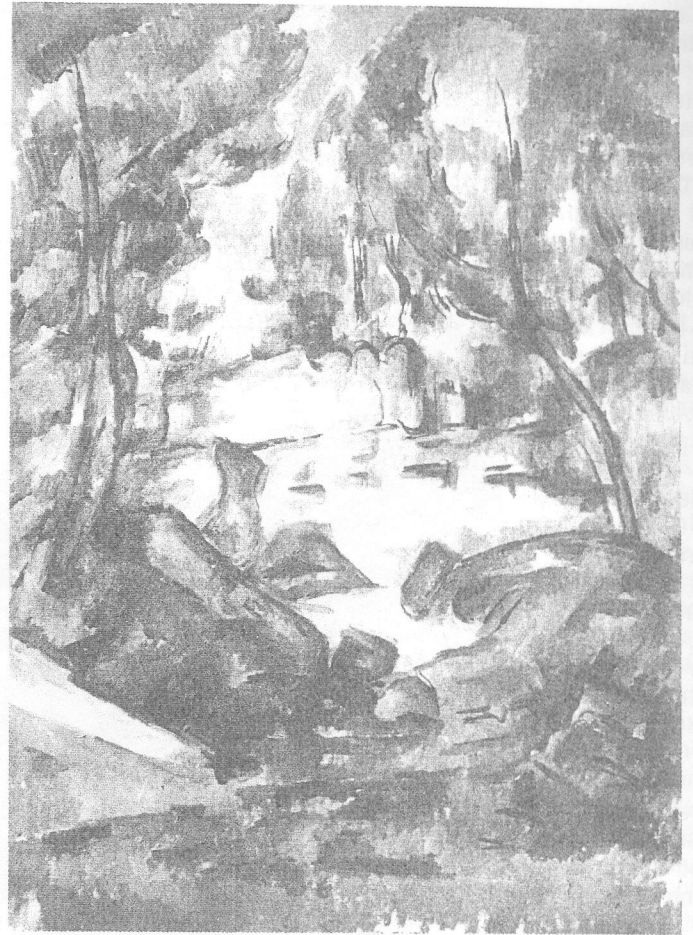


FIG. 5

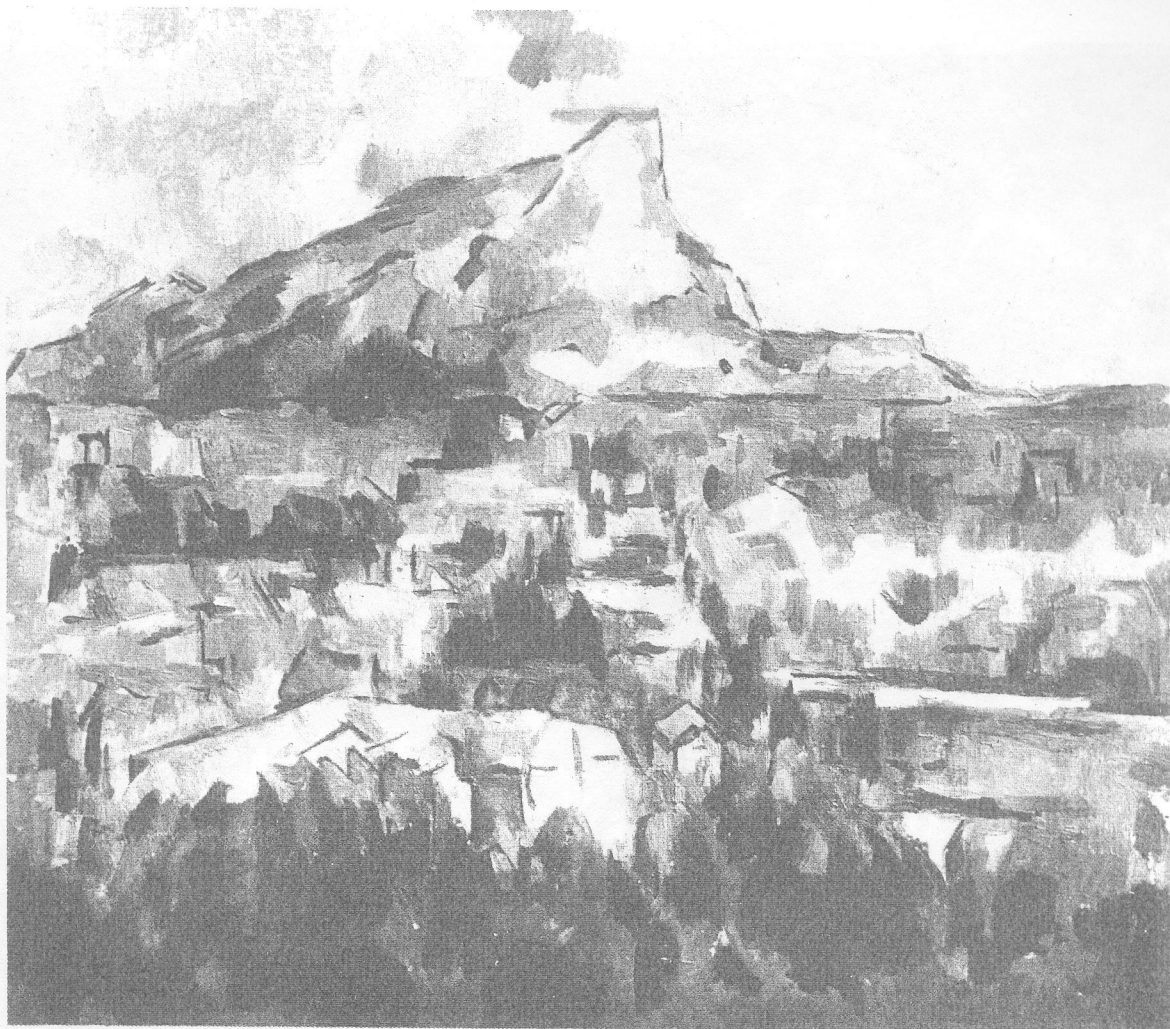
PAUL CÉZANNE : BIBÉMUS



FIG. 6

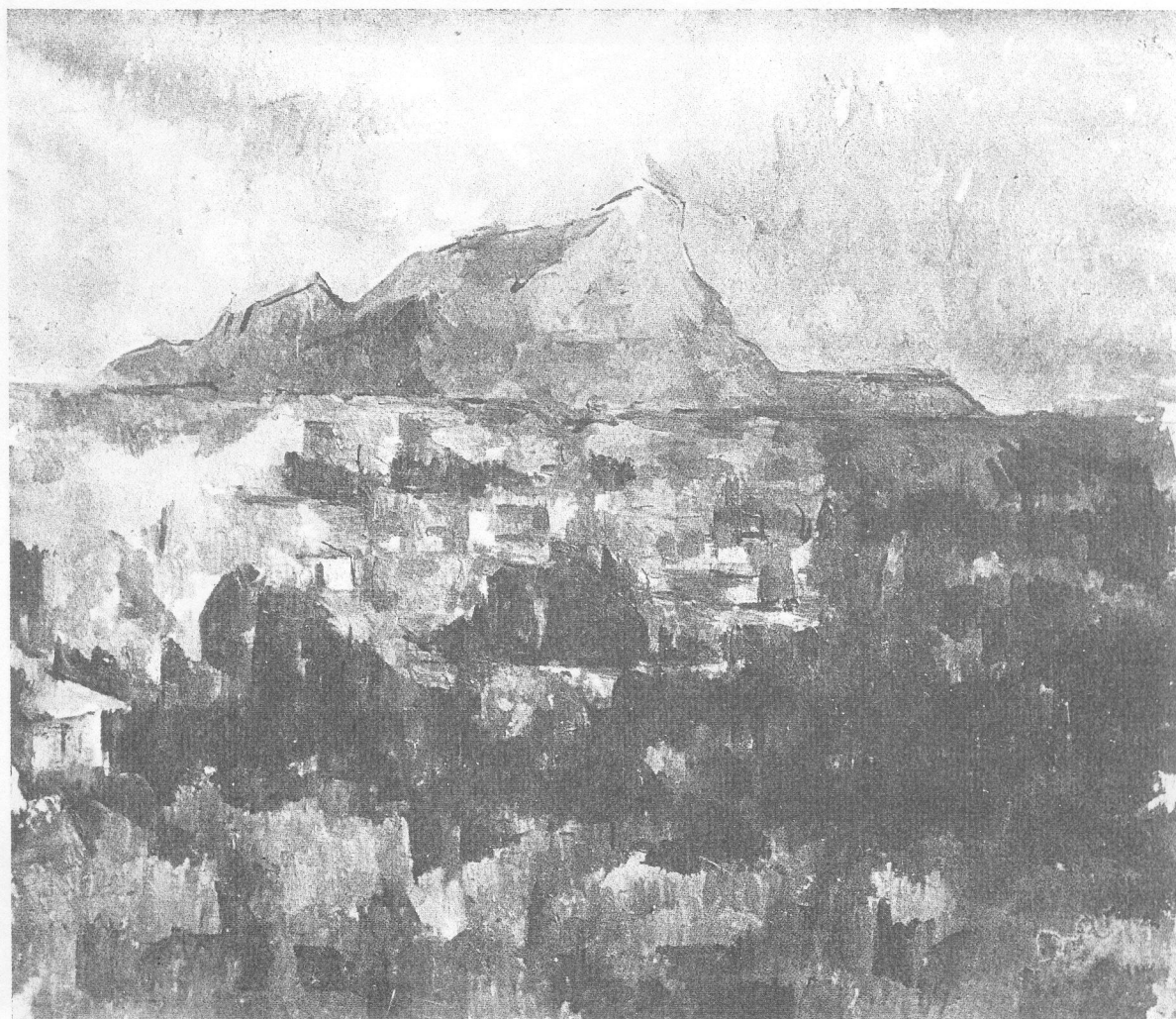


FIG. 7



PAUL CÉZANNE

SAINTE-VICTOIRE (FIG. 8-9.)





PAUL CÉZANNE

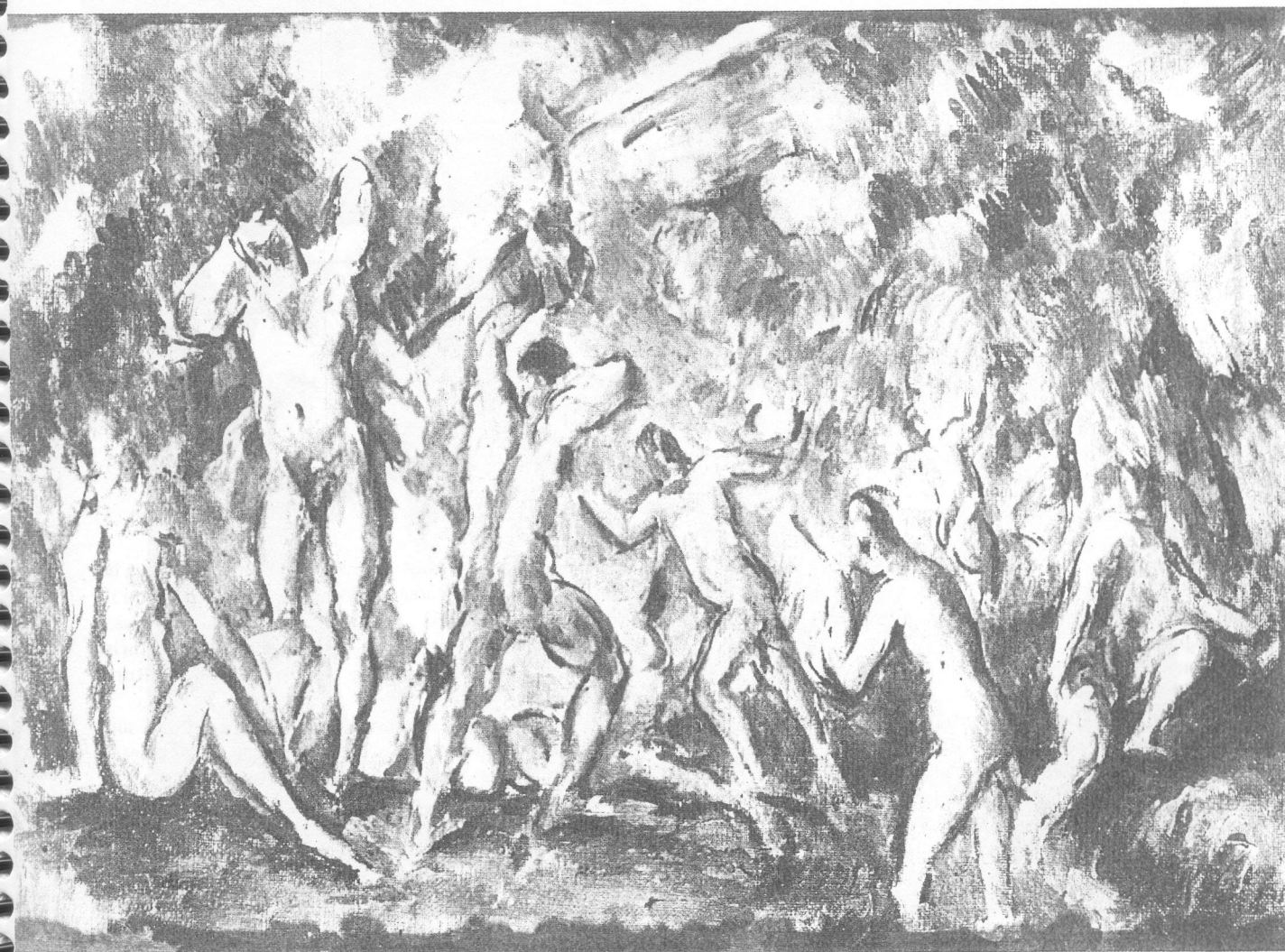
BAIGNEUSES (FIG. 10-11.)

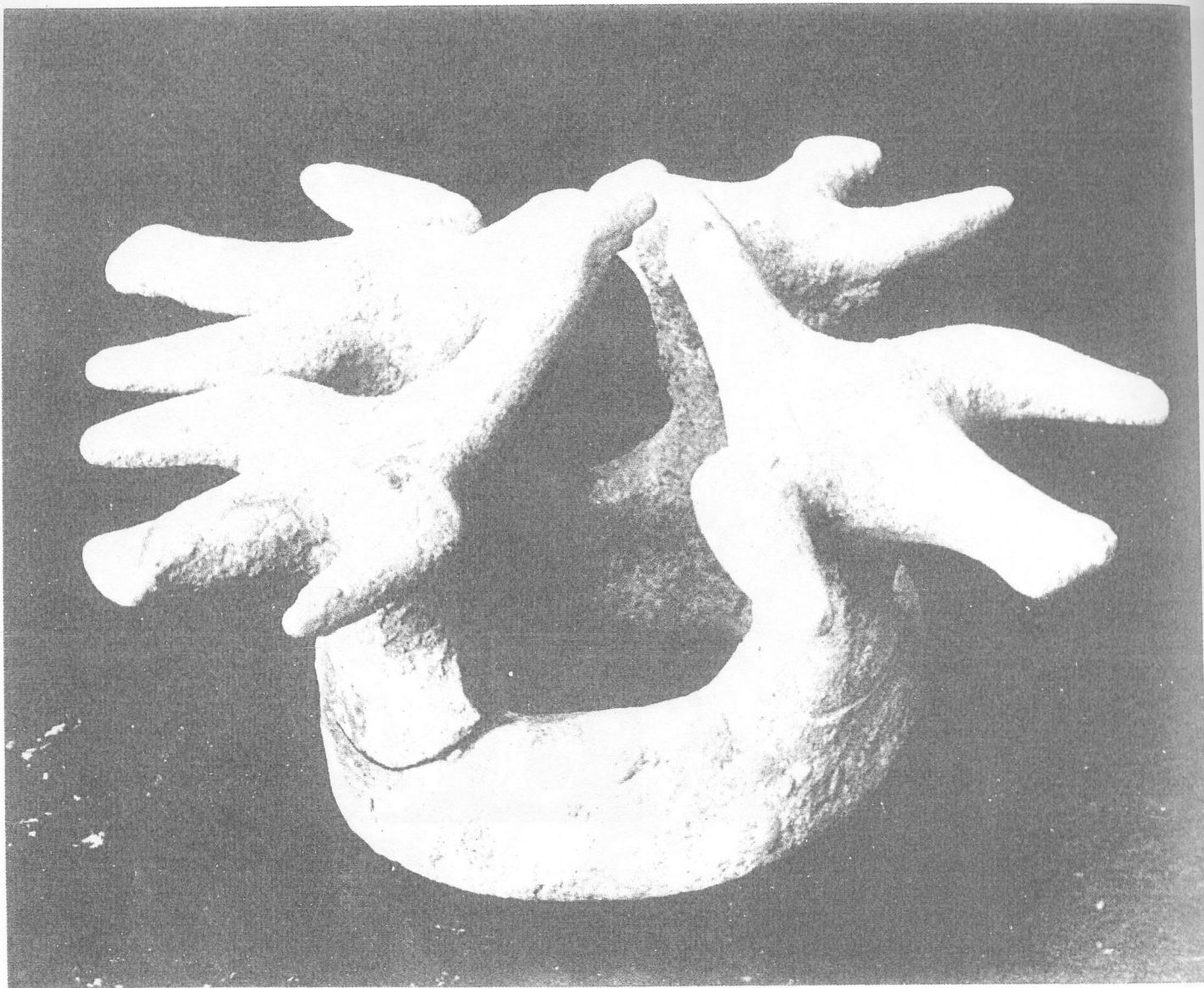




PAUL CÉZANNE

BAIGNEUSES ET BAIGNEURS (FIG. 12-13.)





TERRES CUITES DE BÉOTIE

par JACQUES PRÉVERT

PHOTOGRAPHIES PRISES AU MUSÉE NATIONAL D'ATHÈNES par ELI LOTAR

ELLES sont dans un musée, derrière une vitre, en Grèce, et les hommes qui les ont sculptées, comme on dit, vivaient neuf à sept siècles avant Jésus-Christ... c'est-à-dire il y a très très long temps... à ce qu'il paraît.

Enfin ! les hommes meurent, les statuettes restent... d'autres hommes viennent les voir..., disent leur mot et puis s'en vont manger ou autre chose..., les statuettes sont toujours là.

Un jour, un homme arrive, on retire les statues de la vitrine, l'homme leur tire le portrait et s'en va... les portraits paraissent dans une revue... d'autres hommes les regardent... disent leur mot et puis s'en vont manger... dormir ou autre chose... n'importe quoi.

Statuettes de Béotie, je vous regarde avec attention et puis aussi avec un peu de tendresse.

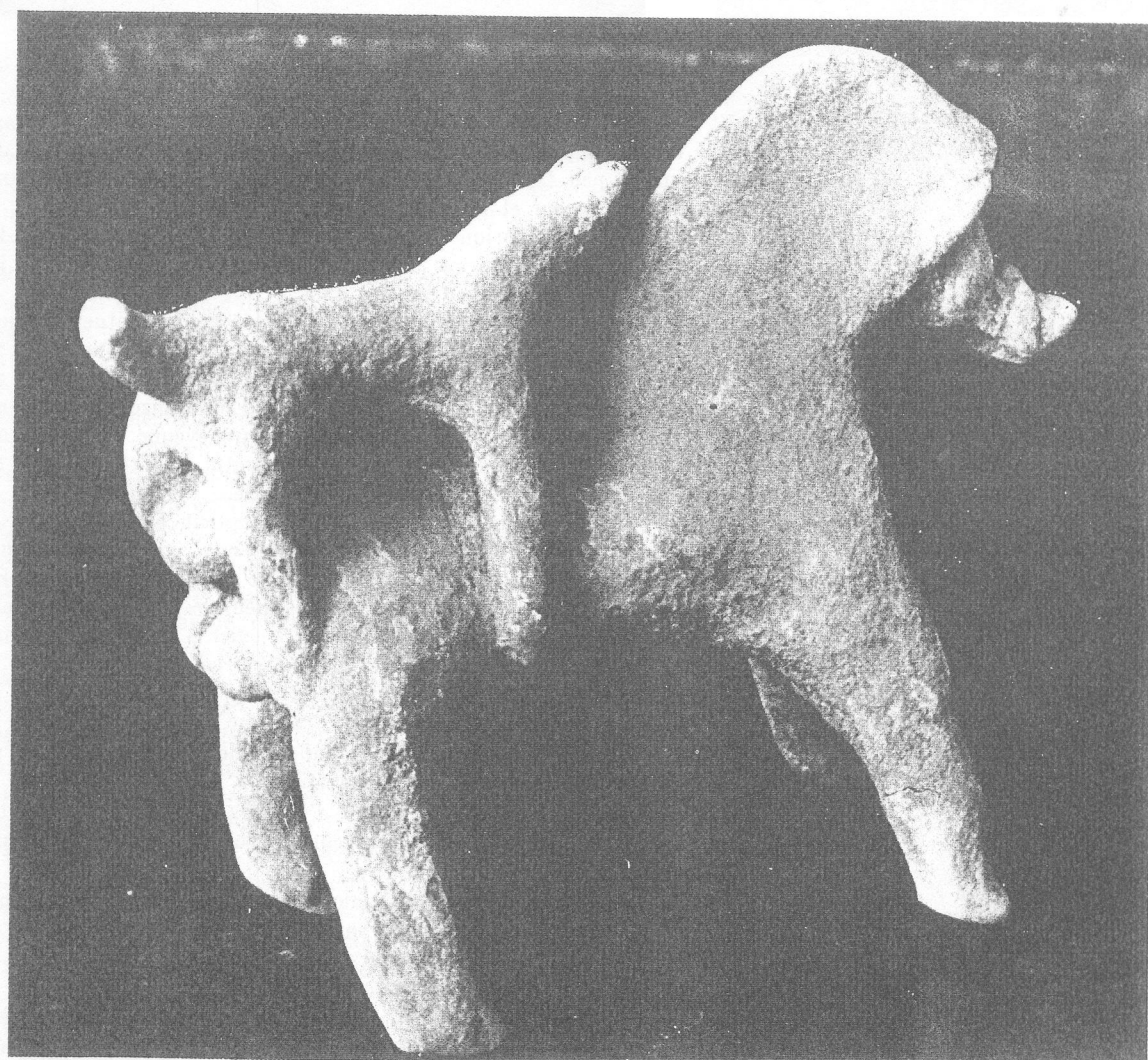
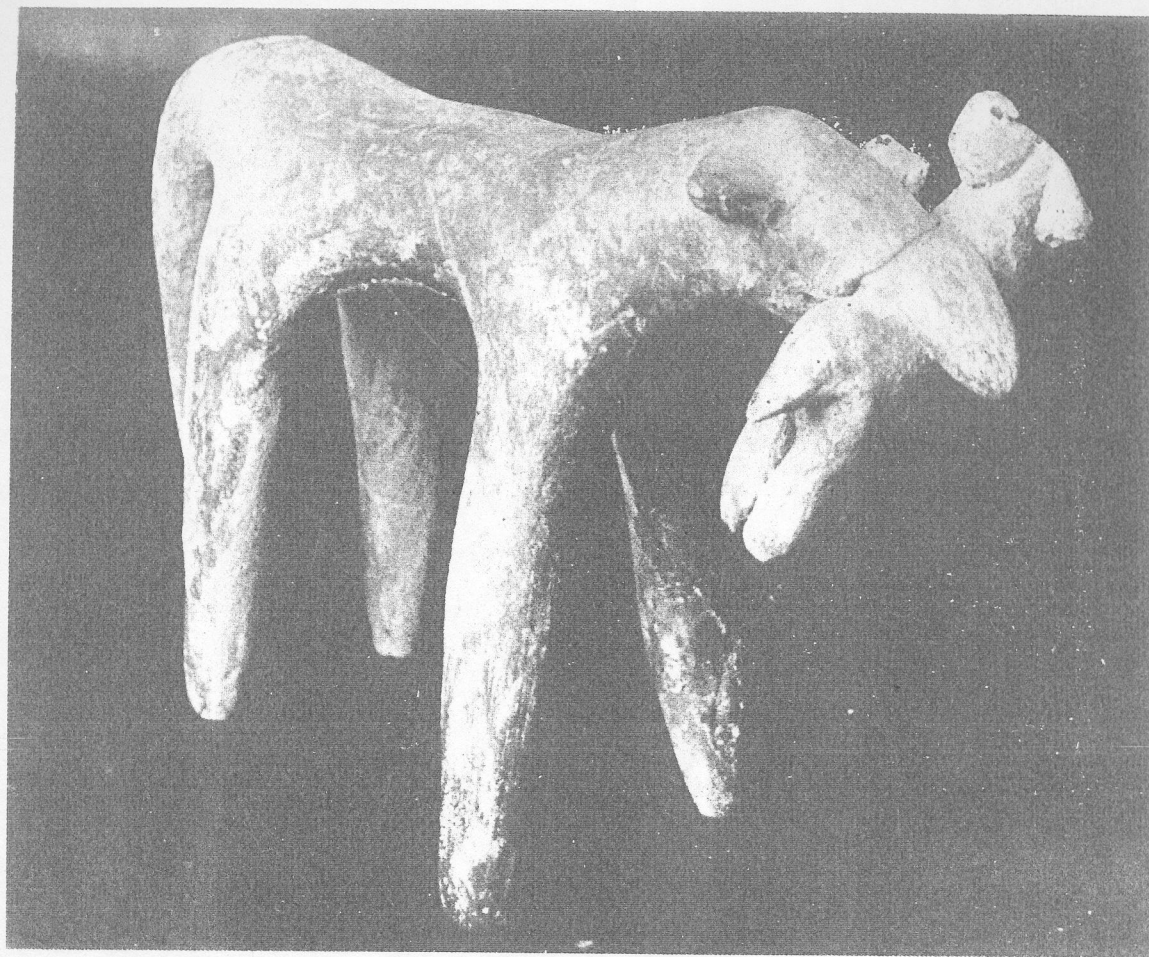
Évidemment, si vos photos s'envolaient... si le musée de Grèce brûlait et vous avec, je ne prendrais pas le deuil pour ça, je n'écla-

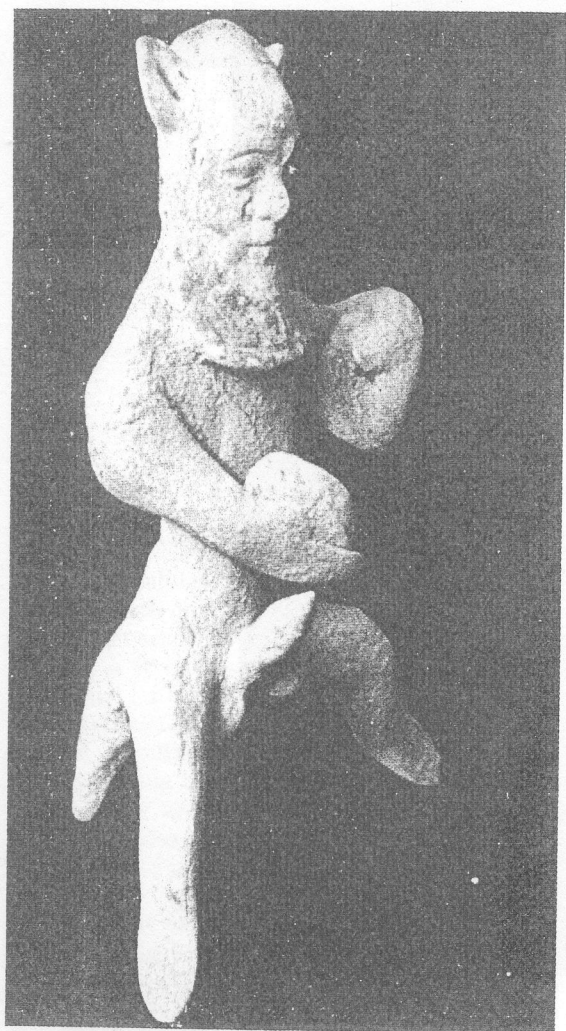
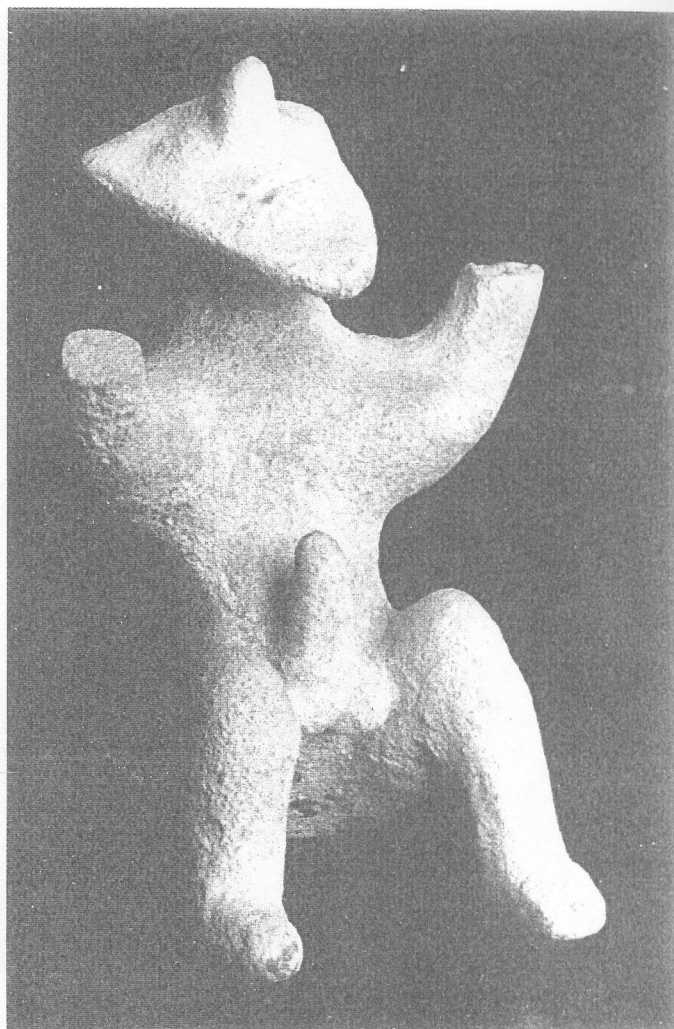
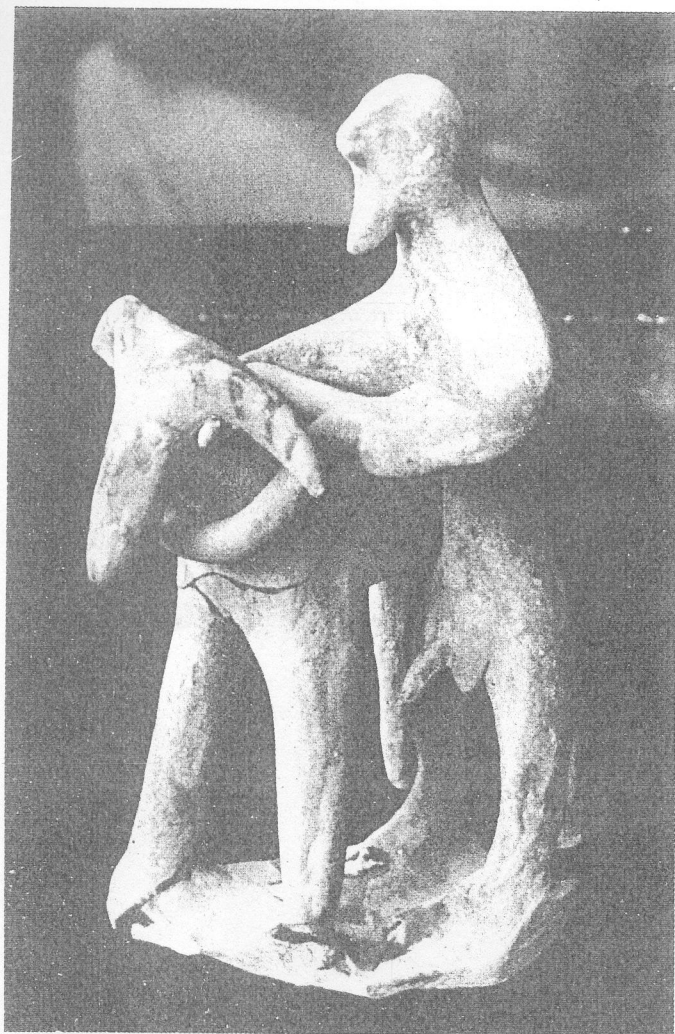
terais pas en sanglots, mais tout de même vous me plaisez et les hommes qui vous ont faites avec leurs mains sans doute, qu'ils m'auraient plu aussi peut-être... les hommes qui vivaient là-bas... en Béotie... quelques siècles avant J.C..., avant Jésus-Christ et ses maux en croix, son calvaire solitaire et ses écritures saintes.

Petits êtres de terre cuite, doux et simples comme des animaux et gentils comme des cœurs... boucs... pigeons... hommes..., vous bandez comme des ânes et vous en êtes fiers !

Comme vous avez raison.

Boucs, chèvres, chevaux et jockeys... hommes à tête simple qui tenez tranquillement avec vos mains vos pieds... femmes lointaines et liées à deux avec deux seuls seins pour vous deux... petites statues de poivre rouge... centaures à trois pattes... charmants animaux inanimés... petites créatures entières, petits monuments aux vivants... vous êtes très beaux à voir vraiment.





Et tellement gentils avec ça... un peu carnivores... un peu cocasses comme la vie quand elle est cocasse... tremblements virils et malgré tout un petit peu féminin pluriel... démesurément amoureux... joyeux et graves comme l'amour et marrants aussi bien sûr...

Ceux qui vous ont fabriqués avec leurs mains vous ont fabriqués à leur image... j'aimerais bien voir ces hommes-là, les prendre par le bras et leur parler joyeux... boire le coup avec eux...

... Un peu saouls tous ensemble on s'en irait voir les statues d'aujourd'hui... et le grand fou rire nous prendrait devant les monuments aux morts, devant les monuments aux malades... devant les monuments aux vieillards... aux chatrés... à l'assassin... au maréchal de France... au maurras... aux goîtreux... au fou... au feu... à l'aide... à l'archevêque de Paris... à la chèvre de Mon- sieur Seguin... au Galliffet... au crétin... à l'etc..., etc..., etc.

Mais où sont les simples sculpteurs de Béotie... évidemment bien sûr ils sont partis et les sculpteurs d'aujourd'hui sculptent à la sueur de leur front des maréchaux foch en mie de pain quotidienne... des présidents doumergues en sindoux tricolore avec la flanelle triste et la braguette de bronze... des saintes genevièves en nougat blanc... des dieux le père en pierre ponce pilate... des anatole france d'alors en pierre à évier... des poilus inconnus en poil à gratter compressé... des déroulèdes en étron chromé... de Jeannes d'Arc en veau asphalté... des révérents pères de foucauld en guano dépoli... des miracles de la Marne en os de canaque...

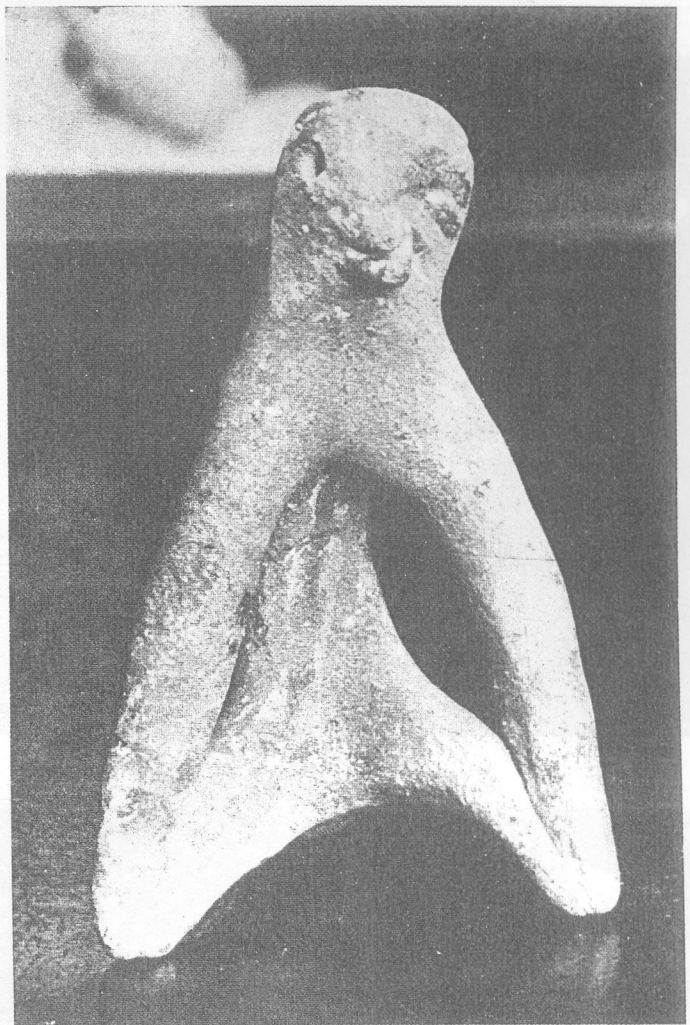
... Et toute cette pierre tombale grouille immobile sur les places publiques du soir au matin et du matin au soir.

« Beaucoup trop de statues, pas assez d'urinoirs », dit un monsieur très correct courant très vite les mains au ventre, avec la douloureuse grimace de celui qui a envie...

« Qu'est-ce que vous dites, et l'art, alors, l'art avec un grand tas... point d'exclamation, on n'est tout de même pas des barbares, deuxième point d'exclamation, ouvrez le ban et le général s'installe sur sa chaise... on va... de son vivant... inaugurer en sa présence... sa statue.

La Marseillaise... on tire le drapeau... la général, ébloui, s'aperçoit soi-même équestre en relief et beaucoup plus grand que nature entièrement taillé à la main dans la pierre à fusil.

Il n'en croit pas ses yeux le général... il se lève... se rasseoit... se relève...



salue à la romaine, se rasseoit encore... tripote ses moustaches à la gauloise et puis se relève encore et dit :

« Il n'y a pas à dire... c'est monumental... monumental c'est le mot... un monument... un vrai monument... un monument monument... très content... il est très bien... très solide... bien coupé... surtout les tourelles... très bien ajustées les tourelles... deux cheminées... il faut ce qu'il faut... mais qu'est-ce qu'il attend pour partir ?

Consternation générale, le général en général n'avait pas beaucoup d'idées générales, mais voilà que d'un seul coup il n'a plus d'idées du tout... se voir comme ça... en pierre et en os et à cheval encore sans tomber par terre à 87 ans s'il vous plaît... la joie et la fierté... vous comprenez... comme un fromage d'hiver qu'on a eu tort de laisser sortir en plein été, le dedans de la tête du général a tourné. Il se confond soi-même avec son frère, l'amiral, prend sa statue pour un croiseur, s'étonne qu'on ne la lance pas tout de suite dans l'eau de la mer, demande s'il y a la grève, répond que oui, hurle qu'on est tous trahi et s'enfuit en trébuchant, affirmant et sanglotant qu'il a été torpillé dans le dos...

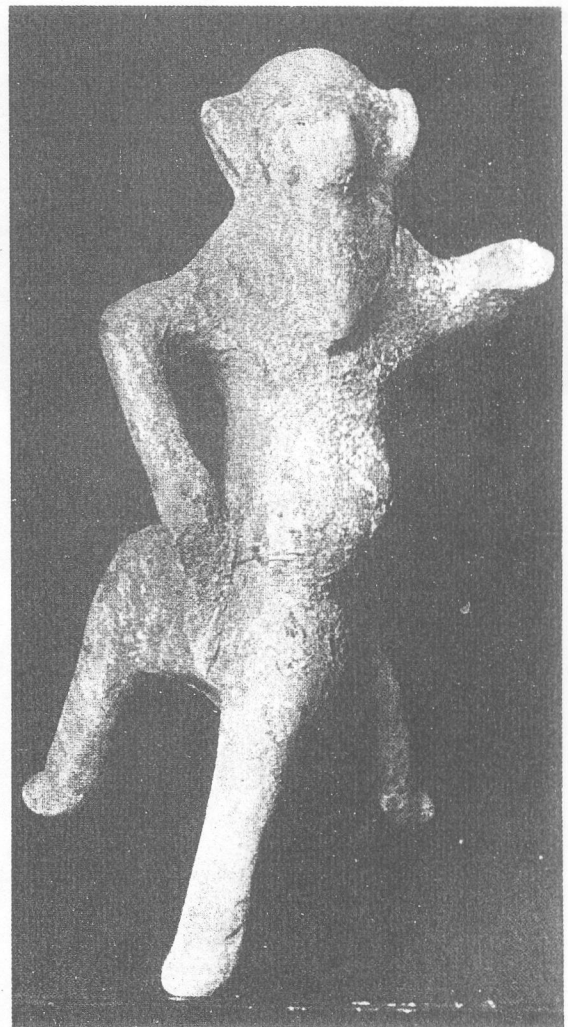
... La consternation générale le suit... le sculpteur court derrière et la statue équestre reste seule sur la place comme sur une toile de chirico...

Tout est calme... le général de pierre se tait... le cheval de pierre ne bronche pas... le crottin de pierre n'en mène pas large... les oiseaux de pierre vont venir pour le manger...

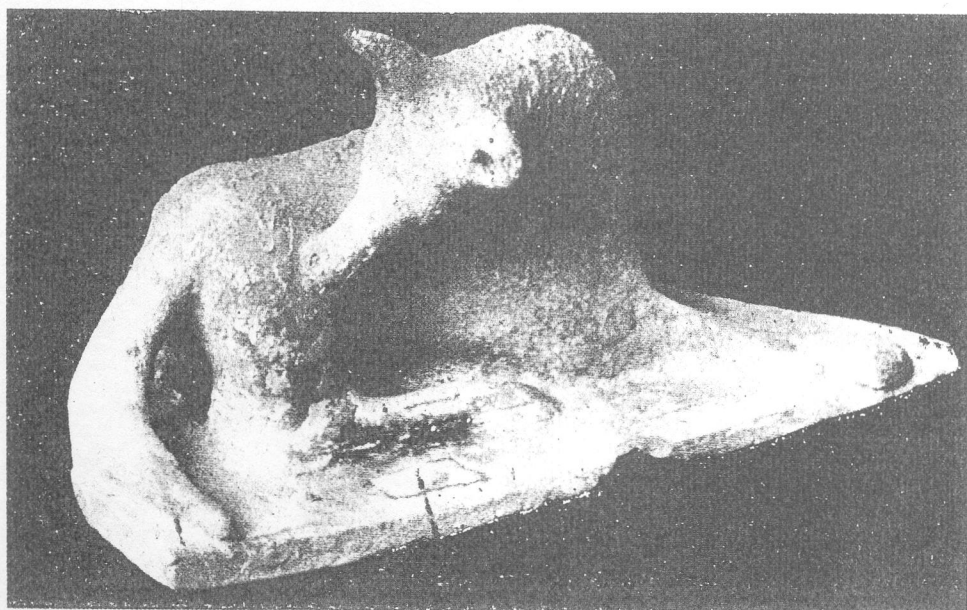
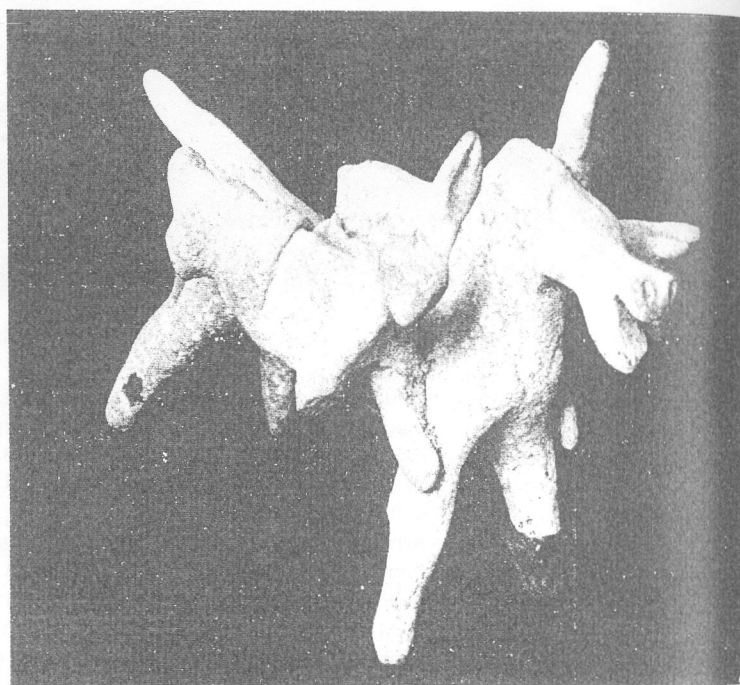
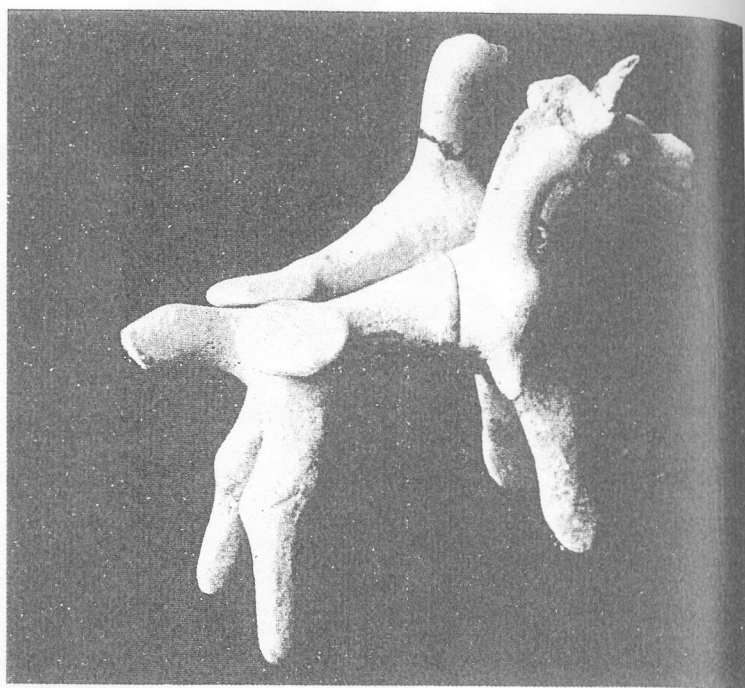
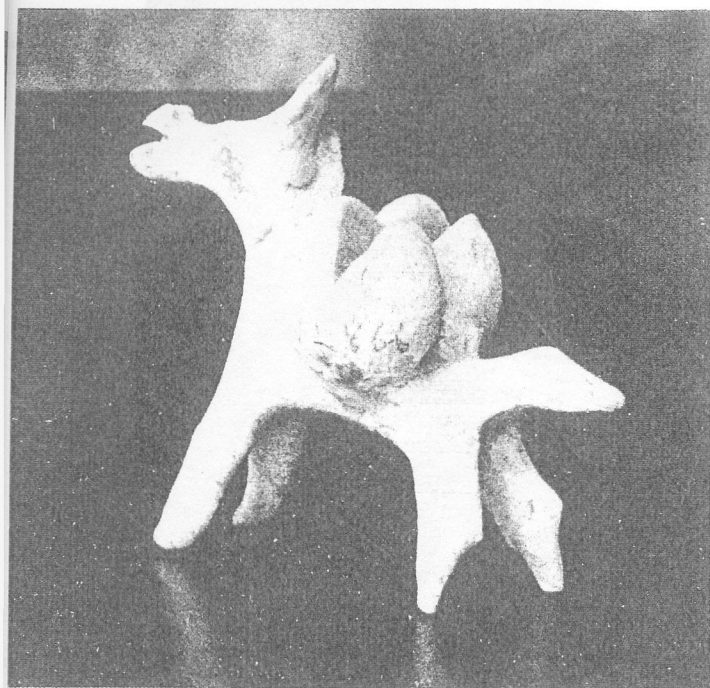
De très loin des bribes de voix... c'est le général qui dit ce qui lui reste à dire...

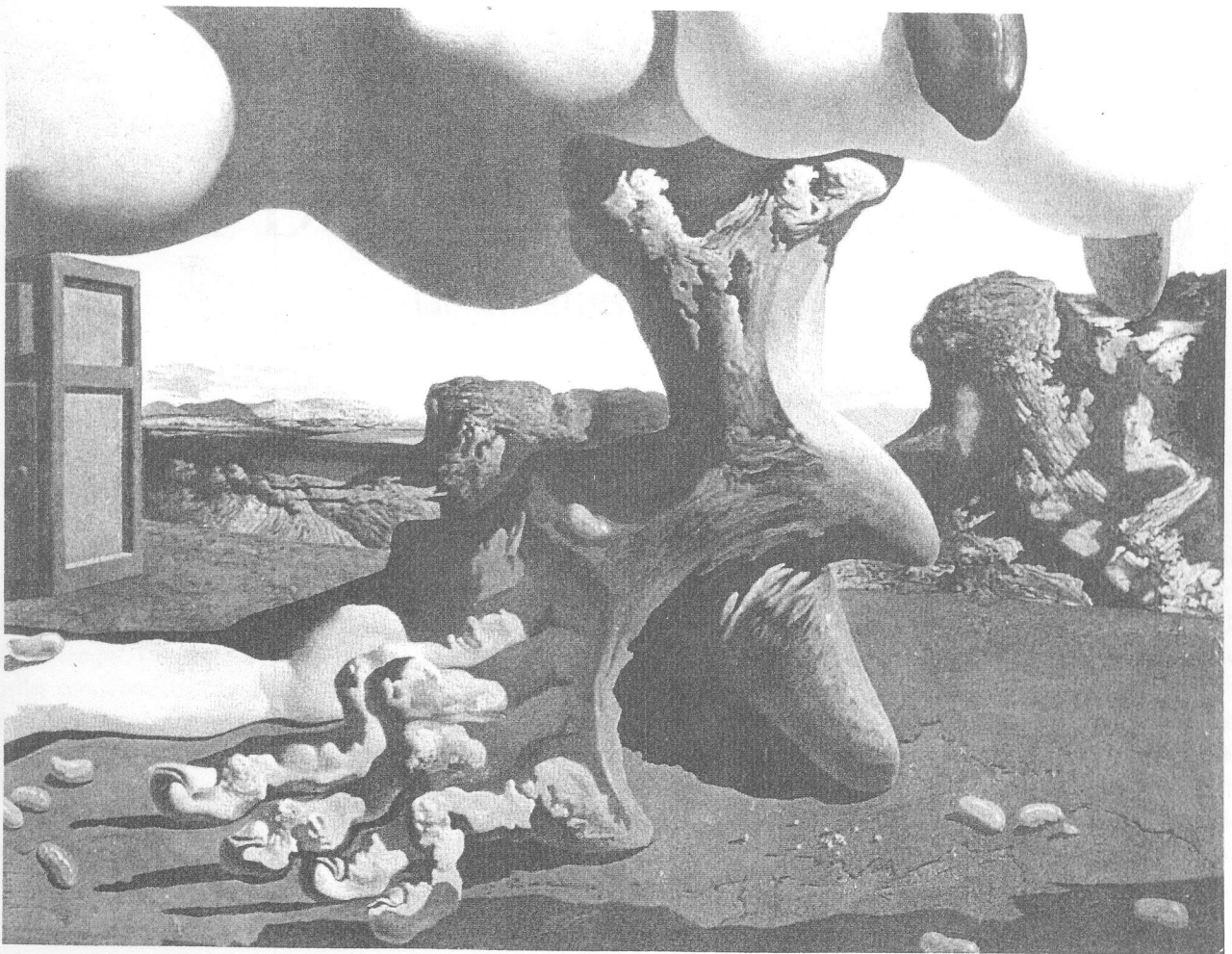
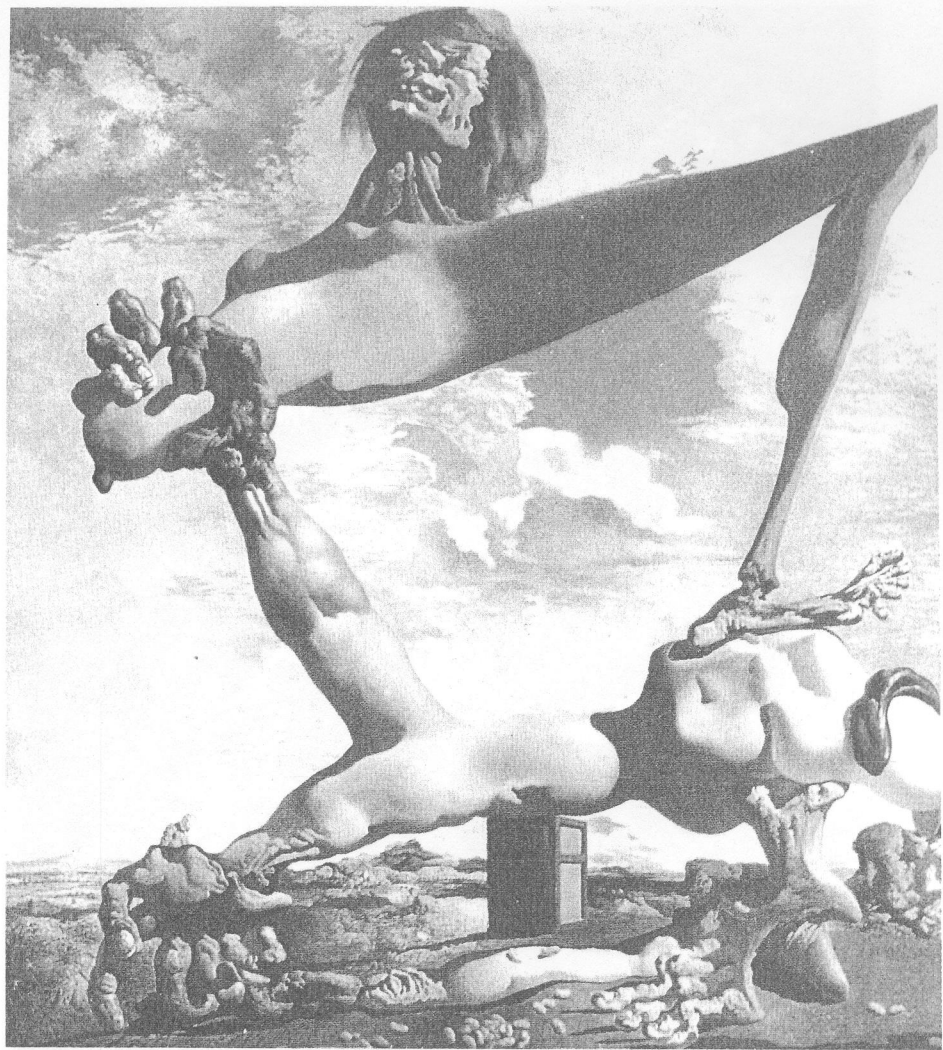
... Halte-là on ne passe pas... la patrie est en danger... deux morceaux de sucre dans le café... que personne ne sorte... défense de descendre avant l'arrêt... tue-le... tuez-les... aimez-vous les uns les autres... une minute de silence... cinq minutes d'arrêt... buffet... j'ai failli attendre... soldats je suis content de vous... taisez-vous, méfiez-vous... debout les morts... pas de gymnastique... papa cadencé... défense de fumer... défense nationale... défense d'éléphant en avant, en avant... le plus court discours m'en dit plus long qu'un long croquis... du haut de ces pyramides sacré-cœur de jésus la mobilisation n'est pas la guerre, ariane ma sœur, garde à vous, je pense donc, je suis, je vous salue marie manu militari...

Et tout ça se passe le Vendredi-Saint, vers 3 heures de l'après-midi au xx^e siècle après Jésus-Christ...



Jacques PRÉVERT.







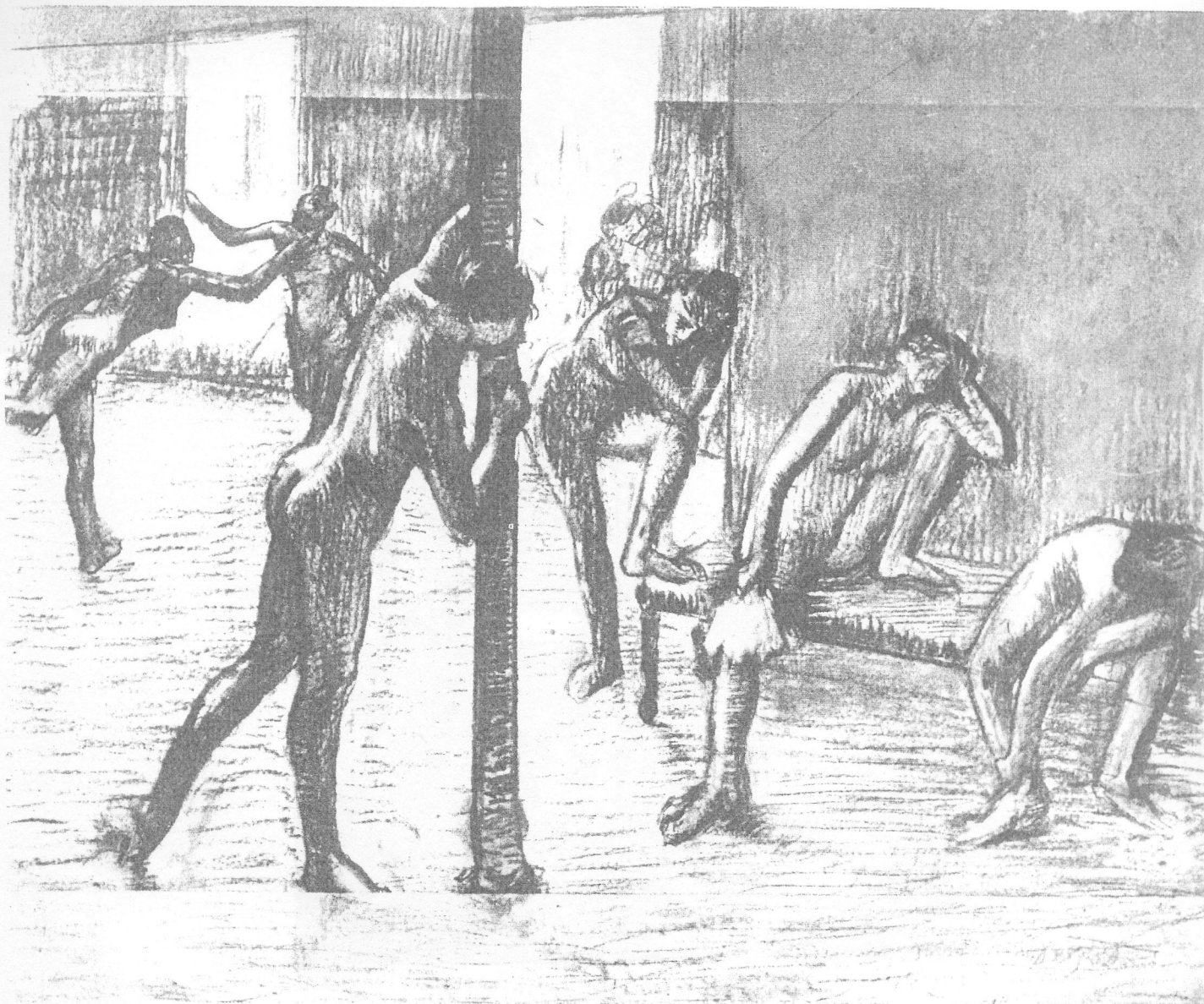
Edgard Degas chez Ambroise Vollard

par GEORGES DUTHUIT

PRISE entre les affaires de l'idéal et les affaires tout court, l'âme de l'artiste, aujourd'hui, devient chose fragile. Le moindre souffle du dehors peut lui nuire. Et cette sensibilité presque morbide, cette tendresse refoulée peut-être, quelles précautions elles exigent ! Celui-ci a l'avantage de posséder une maison. Il peut détester à son aise le gêneur, le Juif, la plèbe et les événements du temps. On tiendra naturellement les femmes à l'écart ; elles compromettent la séance. La nature, elle aussi, a des hasards inquiétants. Pourquoi ne pas se confectionner une petite nature en chambre ; imiter, par exemple, la prairie avec une soupe aux herbes, la plage avec un caleçon ? Quant à l'humanité, nous avons des modèles, lesquels, même transformés en contorsionnistes, sont payés pour se taire. Des coulisses à l'arrière-boutique, du trapèze au lupanar, le peuple offrira, avec sa générosité coutumière, sinon son cœur, du

moins ses reins et ses vertèbres, aux expériences de vivisection.

Degas n'appartient pas à la race de ceux qui mettent la campagne en joie et font pousser des orchestres au coin des rues. Loin de là. Ses premiers amours vont à Ingres. Le travail lui tient lieu de volupté. Appelé à choisir entre trois placements sûrs, ce conservateur avisé écarte d'instinct le Beau et le Bien, après une courte période de tâtonnements, et mise avec acharnement sur le tableau du Vrai. Quelles que soient les vicissitudes du monde, que les foules s'exaltent, à la recherche d'une religion impossible ou s'abêtissent et s'entre-déchirent à la faveur de l'industrie, le niveau de la connaissance, lui, ne saurait varier. Le locataire de la rue Victor-Massé trouve dans l'exercice de son intelligence une stabilité rassurante. Célibataire absolu, portant à la famille humaine un intérêt à la fois curieux et distant, souvent injurieux, il se contente de regarder et de traduire, avec



une force et une concision peu communes, ce qu'il a compris ; et personne ne comprend mieux. Une vision extra-rapide, un poignet sans faiblesse, aucun sentiment déplacé : Le dessinateur tout court. Du goût, cela va de soi, infiniment de goût.

L'important est d'arracher des matériaux bruts à l'espace pour en faire des appareils de précision. Ces machines sans prix, admirablement ajustées, d'une économie parfaite et montées de teintes surfinies, exquisément choisies, révéleront au connaisseur le mystère des êtres, vus à travers le vêtement, le fard, la peau et fixés, d'un crayon impitoyable, pour les siècles à venir, dans l'intimité la plus douloureuse de leur caractère et de leur position. La flèche ne manque pas un tic, pas une déformation. La jeunesse passe parfois, et s'échappe sans blessure. Privilège de la grâce et repos bien gagné.

Collectionnez-vous les documents humains ? Voici les forçats de la danse, les ravages de la prostitution, les surprises du bain, les conséquences du viol, les plaisirs de l'attelage, la leçon d'anatomie, l'envers de l'Opéra et les mille manières de saisir un geste au vol. Sans doute il y a autre chose. Il y a la délicatesse du toucher, la lucidité du calcul, l'ampleur et la clarté du récit, l'effort de détachement enfin, la délivrance, sur un plan parallèle à la terre, des lois de la terre, que sais-je ? La peinture n'est pas dans le sujet, nous l'a-t-on assez dit ! Mais comment échapper à l'obsession du sujet, avec ce genre de peinture ? De la balleteuse née avant terme et défigurée pour la vie, au pédicure ministériel, de la blanchisseuse-futaille au vicomte inconscient, les manne-

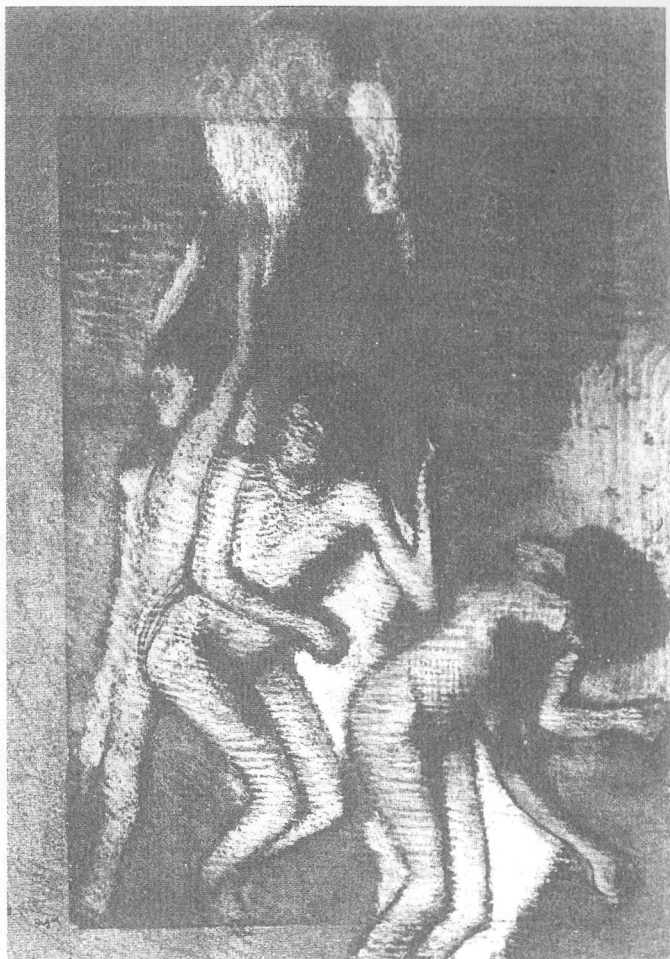
quins se disposent, avec une exactitude mathématique, aux places qui leur furent assignées depuis le jour de la création et qu'ils ne quitteront jamais plus. Les voici, d'un seul bond, promus à la noblesse de l'art. Les intéressés eux-mêmes, d'ailleurs, ne sauront jamais rien de leur changement de position. L'amateur, l'initié seul admis dans le cercle privé du génie, connaît la manière d'en tirer profit. Parti de l'individu, l'art retourne à l'individu et le fleuve de la vie passe à côté de ces événements.

Arrêter le cours du temps ; projeter l'homme, en l'immobilisant et fixer son histoire dans la sphère supérieure des idées ; fuir vers la patrie du Beau et du Vrai, ouverte aux âmes bien nées, et remettre les réformes à plus tard ; rendre la nature sublime en effigie et laisser la nature où elle est : la même tradition se poursuit, avec des fortunes très diverses, de Giotto à Degas. Ses méthodes nous ont valu, en fin de compte, les chefs-d'œuvre, les collections publiques ou fermées, les universités d'Art et autres institutions délectables — la haute culture bourgeoise, en un mot. Il peut d'ailleurs exister des martyrs de la vérité. Il existe des martyrs de n'importe quoi. Ne soyez que fanatique de l'étude et de l'observation, avec des dons, du sérieux, de l'honnêteté et de la race, vous parviendrez à une sorte de grandeur. L'époque se contente de ces réussites particulières. Elle s'en contentait du moins il y a une trentaine d'années. On se demande pourquoi le peintre n'a pas continué. Tout lui était permis. Il ne lui restait qu'à achever ses patients,



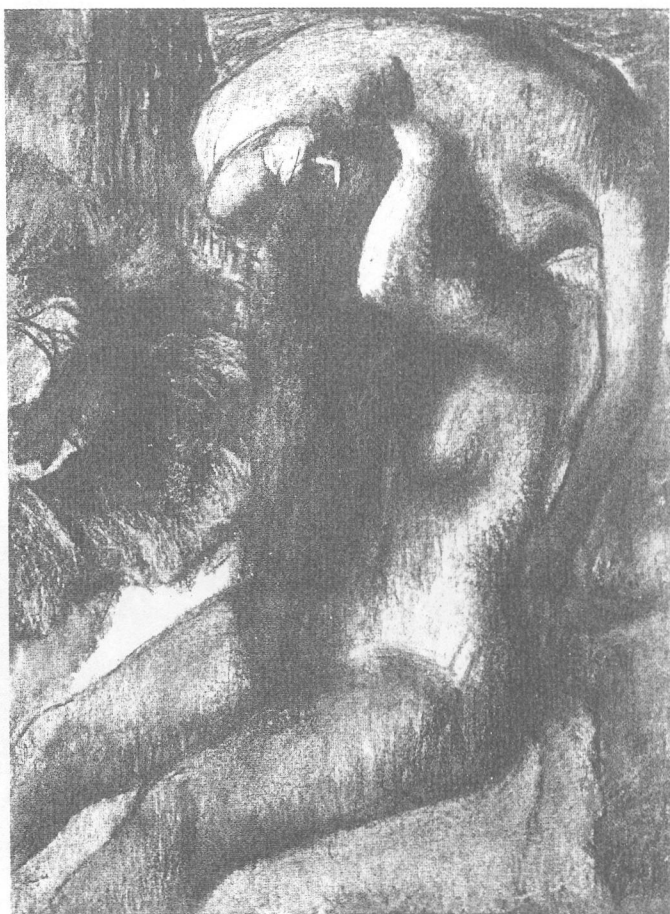
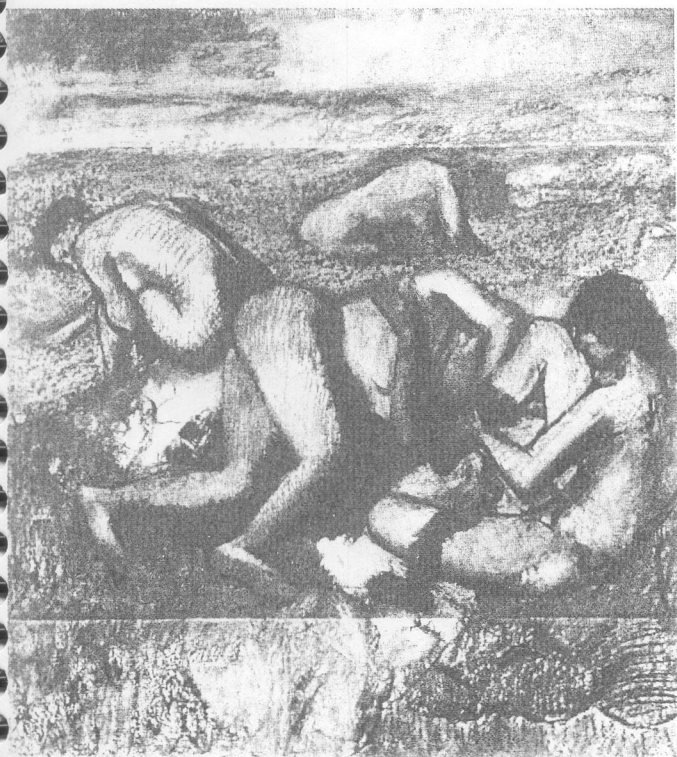
d'un dernier coup de sa fameuse pointe d'acier, déshonorant ainsi, d'une manière définitive, la classe qu'il soutient paradoxalement, d'un autre côté, de sa fierté et de son élégance.

Or, le changement qui s'opère dans les œuvres de la fin, celles qu'Ambroise Vollard a réunies, ferait croire à une sorte de révélation. Aux bijoux furtivement apparus au cours de sa longue existence, on imaginait la fortune du peintre. Mais comment prévoir qu'il songerait un jour à distribuer ses biens? L'intervention des estampes japonaises n'explique pas, à elle seule, un phénomène aussi extraordinaire. On dirait que Degas, arrivé au crépuscule de sa carrière, a vaguement discerné que la réalité se nomme plénitude et que la richesse appartient à tous. Un de ses récents biographes compare ses dernières toiles à la décoration d'un temple assyrien. Le rapprochement est saugrenu. On peut du moins concevoir que le vieillard, les yeux déjà



brouillés par la cécité, las d'entasser des valeurs et de remplir ses cartons, entre aperçut dans un jour sali une peinture moins avare et des images monumentales qui ne refuseraient pas, même aux intouchables, quelques-uns de leurs rayons.

Sans doute il est trop tard. La rancune n'a pas désarmé.





Elle frappe l'homme au vif de son adoration, au plus cher de sa joie. Condamnée à la barre, à l'éponge ou à l'entrechat, la femme retombe et s'étale, le travail fait, comme la bête sur le marbre du boucher. Et pourtant les corps se rapprochent maintenant, autrefois tragiquement séparés par l'analyse. Du fond brouillé des décors, surgissent des masses hésitantes, au profil déchiqueté et qui comblent la scène en tous sens, de leurs membres multipliés, de leurs robes tournoyantes. Soigneusement asséchée, délavée, mortifiée dans son éclat et vidée de sa sève, la couleur éclabousse et zèbre la toile, jetée par un sorcier ivre et qui n'oublie pas son métier. Dépiautées, désossées puis recousues, avec une adresse invraisemblable et bizarrement soudées l'une à l'autre, voici les victimes, parées de tulle et de maillots d'écailles, en place pour la cérémonie.

Le spectacle se déroule dans un climat singulier où les fruits naissent malades, où les astres brillent sans chaleur, où les chairs, rongées par de précieux acides, vont tomber en poussière, où les arbres ne respirent pas. Malgré la fermeté des architectures, on dirait d'un conte de fées, alors que les concubines du vieil empereur dressent, au fond de l'hypogée, leurs palais de feuilles perforées, nouent leurs corps de salamandres et dansent une dernière fois, pour enchanter les songes de la mort. Il reste, de ces douteuses réjouissances, que Degas a fait un geste coûteux, avant de disparaître et donné une fête assez étrange pour qu'on ne l'oublie pas.

Georges DUTHUIT.





PORTUGAISES

Agence photographique. Lisbonne.

par AUDIBERTI

La vague de notre génie s'élève, s'abaisse, s'élève, s'abaisse. Chaque fois, son avide courbure revient chargée d'un butin d'étoiles qui, après bien des lunes, se changeront peut-être en granulations salines ou boueuses insanités. Mais le plan initial d'où elle émana et où elle se ramasse et se recompose à nouveau règne toujours à la même hauteur ou à la même absence de hauteur.

De tels voyages pour la conquête, ou pour la reconquête, de la connaissance et des procédés, il est commode et légitime de les considérer comme des phénomènes pourvus d'un certain nombre d'apparences particulières qui permettront aux esprits de s'entendre, en gros, sur le sens, le nom et la réalité sociale de chacun d'eux, le christianisme par exemple ou, sur un plan bien différent, l'esthétique de l'après-guerre ou le freudisme.

Ces accidents expansifs ne se produisent pas avec une soudaineté et une autonomie telles que risquât de s'évanouir la ligne indispensable qui, dessinant d'une même encre les vallées et les sommets de la volute, assume leur profil général et signifie leur dépendance mutuelle. Il est d'ailleurs probable que l'humanité, analogue à l'éternité non moins qu'à la divinité, existe en masse, présente et complète dans chacun de ses instants comme dans chacun de ses ressortissants. La vague à répétition de son intelligence et de son désir correspond à une sorte de pulsation qui, si elle prouve et si elle consent que le sang passe et qu'il tourne et retourne, ne forme néanmoins la matière ni la couleur du sang. Sa poussée périodique suggère souvent un sentiment d'ascension, qu'on soupçonne bien d'être superficiel mais dont l'insistance surprend. Dans son déplacement plus ou moins vertical, qui peut-être, mais Dieu m'en garde! ne se produit qu'au ras de l'écorce, positive ou symbolique, du monde de la terre, elle ne renonce que momentanément son tremplin, lequel, du moins tant que nous posséderons ce corps et cette tête, demeure notre organisme avec ses jeux les plus saisissables

et ses témoignages les plus grossiers, desquels la franchise comporte les mérites qui s'attachent traditionnellement à cette posture morale.

Nous constatons aujourd'hui, à différents étages de notre sensibilité et de notre langage, les signes rugueux et colorés d'un de ces spasmodiques contacts d'Antée avec le sable ou la glaise d'ici-bas. Y discerner un retour ou un reniement, ne s'impose pas. Au contraire, de nouvelles forces viendront au géant de cette touchante et profitable manifestation de fidélité à ses origines. Oui, après les tentatives ou les réussites de recensement, de division et même de positive intégration, de l'étoffe de notre conscience, après que nous voulûmes, en art, être, au même instant, dans nous-même et dans notre objet, et ailleurs encore, après qu'il nous importa de capter, au fil de notre poème, une électricité majeure dont les doigts nous brûlent encore, après que, entraînés à rejoindre ou à simuler les propriétés des anges par les voies télégraphiques de l'éther, nous sentîmes se racornir inégalement et se corrompre à toute vitesse les diagonales de l'espace et connûmes avec un peu d'horreur qu'il était plus court et plus radical de se rendre de Venise au Bourget que du Bourget au cimetière de Bagneux, après que nous fîmes sauter des couvercles et que nous enfonçâmes des portes et que, dans la direction la plus apparemment opposée aux exubérances de la pensée, nous amorçâmes et nous exigeâmes un immonde spiritualisme et une sorte paradoxale d'évasion jusque dans la frénésie gastronomique ou balnéaire qui culmina voici quelques années, nous nous remettons, à la faveur de circonstances économiques qui inspirent l'économie et cette forme de l'économie ou de l'épargne qu'on appelle l'ascèse, mais aussi sous la pression un peu exténuante de tant de couronnes, faites exactement comme des roues, que nous valurent nos récents succès dans le pays invisible, nous nous remettons avec agrément devant un morceau de pain et nous ne refusons pas les pièces de cent sous.

Il nous plaît, en effet, qu'une monnaie de métal, épaisse et tintante, remplace les coupures bleues ou roses et amuse nos doigts par un ensemble de vertus solides propres à nous consoler des pertes de solidité que les références de cette monnaie, et son principe même, peuvent subir dans le ténébreux sous-sol des gouvernements. Le pain, lui, des compétences médicales ou pseudo-médicales le découvrent chaque jour, le bon pain de nos ancêtres, le vrai pain de froment de France. Plus il sera noir, plus il se hérissera de paille, mieux il répondra à sa pureté, spécialement à sa pureté nominale. Les gens, cependant, continuent à mâcher, mêlé au saucisson délectable, le pain crayeux, artificiel, allégorique, blanc dedans et roux dehors, léger à l'œil, gracieux à la canine, que les siècles civilisés parachevèrent. Mais une exaltation pharmaceutique à la gloire du primitivisme et de la rusticité put, à propos de croûte et de mie, s'accomplir ici, timide métastase des grandes épidémies de rénovation médiévale qui se consomment dans un empire voisin.

L'abondance des représentations cinématographiques — la flotte américaine emprunte le canal de Panama... un incendie ravage des puits de pétrole... — nous impose sans relâche une notion oculaire des éléments physiques, si bien que nos pères immédiats, supposés plus rapprochés des vieilles sources, n'en surent certes pas tant que nous sur les formes, les hanches et les mâchoires de l'eau et du feu, cependant que nos déplacements dans des véhicules fulgurants mais exigus nous soumettent à des cas de conscience, alimentaires, musculaires, digestifs, qui nous rappellent avec acuité la mesure exacte de notre corps et de ses servitudes. Qu'un sauvage haut de six pieds monte dans telle auto que je sais, c'est alors seulement qu'il connaîtra qu'il a deux jambes. En avion nos filles et nos compagnes, et les plus vaporeuses éprouveront dans le même instant que des ailes leur vinrent, en papier de chocolat balaïné de fer, mais que, pour autant, leur intestin ne démissionna pas.

Ce réalisme, ce nouveau réalisme fleurit dans d'humbles détails, en marge des puissantes ruées vers la neige, la mer, la nature, et des systématiques récréations de l'athlétisme. Par touches menues, rares et habiles, il soumet notre style de vie à quelque émouvante parenté avec celui des hommes reculés. Nos plus tragiques, nos plus grandioses procédés d'exaspération intellectuelle, de paroxysme atmosphérique aboutirent... Mais ils aboutirent aussi à des babioles de cuir ou de fer, à des gouttes d'eau froide, à des mouvements du cou, à des contractions du pouce qui ressuscitent subrepticement chez nous les gestes inoubliables que conseillèrent à l'anatomie des rôdeurs les plus préhistoriques et nus leur démêlé avec l'univers épineux.

Nous ouvrons notre journal comme ils ouvraient un poisson. L'aviateur substitue le danseur qui s'enlève et retombe, éclairé par les flammes, et par elles guetté. Le motocycliste, espèce d'animal d'avant tous les hommes, ver à soie qui dévide un chemin inutile, figure, repeint et traduit, en outre, le semeur, un bizarre semeur aussi vif que les vents. La dactylographe tisse à son métier, un tapis de lettres. L'homme qui se sert d'un stylo déterre, pour amener un reste d'encre violette au bec de sa plume, la détente de l'avant-bras du lanceur de harpon, et, cheminant ensuite sur le papier, il héberge en lui et modernise l'appréhension du pèlerin songeant que le niveau de l'eau baisse dans la gourde. L'homme qui tourne subtilement le bouton de la T. S. F. accepte pour sa main l'aveugle flexion en forme d'hélice qu'inaugure le maraudeur qui, dans l'obscurité dorée du hêtre creux, tâtonne pour ne capter ni Londres ni Moscou mais la reine des abeilles. L'un comme l'autre visse, dévisse le vide... Autour de l'homme, soudain, cela vibre, cela tournoie. Un coin de forêt, un coin de maison — et la maison tout entière — s'emplît de bourdonnements.

L'automobiliste, par certaines de ses réactions, évoque bien davantage le pilote des trains de bois flotté, puissamment charrié par une force lisse et continue, mécanisé par l'inépuisable, qu'il ne fait son devancier, le héros mondain, que des trotteurs calamistrés traînaient au Bois dans une voiture vernie. Il est presque trop facile d'ajouter à ces résurgences les pressions apéritives que nous exerçons sur la petite queue de métal qui pend derrière la tête des siphons et qui reproduisent fidèlement, au moment de nos haltes à travers la brousse de Paris, les manières de l'ingénu tirant la chaleur et la lumière crépitanes d'une manipulation de pierres ou de branchettes frottées. De nos jours, en effet, dans nos villes, l'eau fraîche et potable conserve plus que le feu quelque côté rare et miraculeux. La joie un peu terrifiée que les hommes, sans doute, éprouvèrent lorsqu'ils parvinrent à faire jaillir, de l'absence de flamme, la flamme, loin d'escorter nos rites actuels d'allumage par le moyen de la suédoise ou du briquet, s'est reportée sur les mouvements qui suscitent l'eau. Et chacun sait que les avatars citadins

du pêcheur à la ligne sont, non pas nos pêcheurs à la ligne, mais ces fanatiques qui, dans les petits cafés, introduisent des pièces de vingt sous au sein d'un mécanisme afin d'actionner une réduction de grue qui, en principe, doit, à l'aide de la benne qui lui pend, happer quelque'un des menus objets disposés à l'intérieur de l'armoire vitrée où elle opère. Des gars mangèrent des fortunes à force de se payer les savoureuses attentes de l'instant voluptueux où la benne, lentement baladée au bout du bras de fer, se refermera sur le néant d'un cendrier ou d'un crayon, parachevant du même coup, par une urgente analogie avec la cigogne des légendes puériles, ce symbolisme érotique dont les profils et le comportement de l'appareil publient un nombre important d'aperçus.

L'un des plus significatifs parmi les rafraîchissements actuels de l'instinct réside dans l'emploi, contre la pluie, des imperméables qui détrônèrent le parapluie. Il est obligatoire de considérer dans le parapluie l'architype de ces ingéniosités civilisées, d'ordre d'abord orthopédique, qui tendent à prolonger ou protéger d'engins ou d'accessoires notre personne charnelle dont une certaine obolité de la préoccupation chrétienne nous conduisit à voiler et à déformer la découpe, honteuse et périssable, à l'aide des plus roublardes chinoïseries. (Personnellement, je n'ai rien contre les parapluies, sauf que je les perds).

Le propre des inventions à mettre dans le même sac que celle du parapluie est qu'elles ne laissent pas à leur usager la plénitude de sa liberté kinesthésique. Parapluie, bicyclette et même téléphone à récepteur mobile apparaissent encore comme des progrès vaguement incongrus, par la surprise obtenus, coups de Jarnac qu'on ne saurait porter sans un certain tremblement d'orgueil et d'inquiétude à l'hostilité ou à l'inertie de la nature, quelque domptée que la prétende la présence des urinoirs et des reverbères. Le maniement du parapluie et des engins de la même veine demande, en général, de l'attention et du raidissement. Au delà du parapluie qui, avec son fil blanc et ses bottes secrètes, ne dessine l'arbre ou le toit pas plus que notre briquet ou nos allumettes ne réalisent la postérité du silex ou des bâtonnets du père Adam, se situe l'imperméable. Le garçon ou la fille qui porte un imperméable se tient sous un arbre, un arbre à la mesure de notre statue. Comme la petite paysanne qui s'abrite de la pluie sous un arbre indiscutable, lequel, saturé d'eau, la douchera tout d'un coup, l'adolescent imperméabilisé n'oublie pas que, bientôt, son fauve vêtement laissera passer l'eau, mais il goûte, à marcher sous l'ondée, tête nue et les mains dans les poches, le sentiment, à la fois humain et animal, de dominer le climat sans cesser de s'y mélanger.

Ces tics et ces trucs, ces fraîches brindilles, ces traces argileuses, tant de caleçons de bain en peau de pécari, tant de mocassins ornés de poils de la bête, notre complexion physique et, qui sait? notre fondamental manque d'imagination leur permettent, leur commandent de pulluler secrètement et d'une manière comme virginale au moment même où les lézards empennés de Jérôme Bosch, la lampe d'Aladin et les trente-six mille fariboles engendrées par la noble hystérie des poètes gonflés de dynamite séminal deviennent un matériel courant. En peinture, en littérature aussi, les petites crispations de l'orteil du géant, quand celui-ci se retrempe à la connivence territoriale, abondent maintenant. En dehors de tout parti-pris, et d'autant plus profonds que davantage ennemis d'une intention didactique ou polémique, ils se veulent, ils se préfèrent limités à leurs propres dimensions, à leur pur manifeste.

Que les regards de l'artiste moissonnent les couleurs et les cris de la terre humaine pour que les rouages du génie en tirent un pain où la dent retrouvât autant que possible le son et la paille des décors immédiatement accessibles aux sens! Que les mains de l'artiste puisent dans la lourde monnaie de soleil et de bronze que les paysages quotidiens lui proposent sans marchander, et qu'il renonce, momentanément, à la transmettre à ses fidèles sous les espèces d'un chèque trois, quatre ou mille fois barré! que fatalement solidaire de tous les épisodes abstraits, de tous les sondages d'une réalité peut-être plus réelle que la réalité qu'il vient de franchir et de pratiquer, et qu'il ne songe pas à répudier, il s'abandonne, sans crainte de s'égarer ou de déchoir, à exploiter de plain-pied les données brutes et promptes de ses yeux et de son âme au premier affût de l'aube! Et je lui jure, moi, que ces données ne seront pas les marraines d'un académisme restauré mais bien, sur un plus haut degré de la spirale que notre évolution décrit à travers le néant conscient, les tonnantes et puissantes armées de bisons dont le galop va faire sortir de cette planète le corail prodigieux d'une esthétique sublime.

AUDIBERTI.

MARTYRES EN TAILLE-DOUCE

par MAURICE HEINE



*Martyr hic ingenti succensus amore tonantis
Strenua moruit scindere morte poluam.
Juli Goltzi fecit. 1584. M. de Vos in H. Liefrinck delin.*

Martyre de saint Sébastien.
Gravure de JULIUS GOLTZIUS et H. LIEFRINCK,
d'après MARTEN DE VOS (1584).
Paris, Cabinet des Estampes.

La représentation de scènes empreintes de cruauté, telles que supplices, tortures et, singulièrement, martyres subis par les chrétiens, occupe dans l'art occidental, jusqu'au cours du XVII^e siècle, une place éminente ; et sans doute n'est-ce point un hasard si la période glorieuse de ce genre limité, mais tellement énergique, coïncide avec le XVI^e.

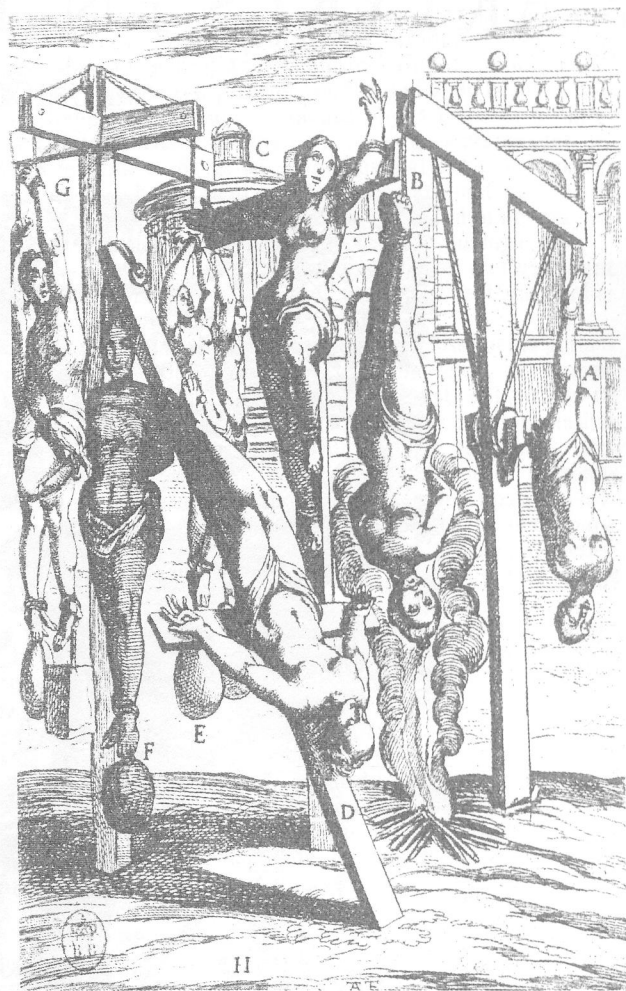
Jusque vers la fin du XV^e siècle, en effet, la miniature et la peinture seules pouvaient développer pareilles don-

nées : mais le temps est venu que la vulgarisation des procédés de taille-douce offre aux artistes de nouveaux moyens d'expression. Voici donc la planche de cuivre qui se soumet à l'attaque de la pointe, à l'incision du burin, peu après à la morsure de l'eau-forte : procédés, purement agressifs, de violence exercée sur le métal tendre par le métal dur ou par la chimie, technique proprement sadique et merveilleusement adaptée à l'interprétation de scènes du même ordre. C'est à l'estampe originale de cette époque,



Martyre de sainte Agathe.
Gravure originale d'ANTOINE LAFRERY
(Rome, 1567). Paris, Cabinet des Estampes.

lorsque conception et exécution vont de pair, qu'il en faut demander témoignage : un regard sur telle gravure au burin, exécutée à Rome par le franc-comtois Lafrery, sera



Première planche de l'ouvrage d'ANTONIO GALLONIO,
Trattato de gli instrumenti di martirio
(Roma, 1591, in-4°). Paris, Bibliothèque Nationale.

plus concluant que tout commentaire. Encore est-il que peintres et dessinateurs, quand ils ne se gravent pas eux-mêmes, se doivent de tenir compte des nécessités gra-



Deux planches du Martyre de sainte Lucie,
suite gravée par PH. GALLE et J. WIERIX, d'après J. STRADAN.



LE CHAPEAU DU PEUPLE ET LES CHAPEAUX DE LA REINE

par EDWARD JAMES

Il y a quelques mois, au moment du coup d'état manqué à Tokio, on lisait dans le *Daily Mail* les lignes suivantes:

« Que va-t-il se passer au Japon? Là, en plein cœur d'une splendide cité moderne, entouré d'immenses buildings, de grands magasins, de banques et de bureaux d'assurances, repose le palais de l'Empereur, du Fils du Soleil — cette mystique figure qui est l'incarnation du nationalisme japonais. Au milieu de l'intense modernisation de la capitale, seul le palais garde son intégrité ».

Et dans le *New York Herald Tribune* du même jour :

« Il y a aujourd'hui au Japon un mouvement qui tend à conserver au pays son caractère agricole, comme par le passé, à en finir avec le gouvernement constitutionnel, et à restaurer la suprématie semi-divine de l'Empereur ».

« Il n'y a aucune raison de supposer que l'armée n'emploierait pas le pouvoir dont elle éclate pour pousser sans merci la réalisation du programme fasciste, surtout aux approches du printemps, et faire la guerre

à la Russie. L'opinion, ici se partage, sur la question de savoir si une telle guerre entraînerait les voisins européens de la Russie ».

« En ce qui concerne l'Empereur, on apprend ici qu'il a paru être complètement absorbé par l'étude des blattes et des cafards, plutôt que par un objet aussi éphémère que le triomphe de telle coterie de politiciens, d'amiraux ou de généraux ».

Et au moment, au mois de juillet, où l'on croyait à un attentat contre le roi Edouard VIII, l'envoyé du *Paris-Soir*, M. Robert de Saint-Jean, écrivait dans ce journal :

« Tirer sur le roi, c'est le blasphème le plus inimaginable aux yeux d'un anglais. Car l'attachement à la monarchie et à ses rites demeure ici une religion très vivace ».

On peut sourire de ce respect, ou, si l'on veut, de ce fétichisme. Mais on y doit voir aussi l'expression du sentiment de protestation passionnée contre l'effacement de toutes choses par le temps. La seconde

qui tombe après la seconde, pareille à la goutte qui, tombant après la goutte, finit par user la pierre la plus solide, offre à l'âme anglaise un spectacle intolérable. Alors on renverse le sablier, on se dit que le passé recommence lorsqu'on côtoie dans la rue un juge à perruque ou un garde d'Henri VIII.

Et l'homme qui permet le miracle de toutes les petites résurrections qui forment le pittoresque quotidien de la vie anglaise est regardé avec un sentiment où il entre de l'amour, et aussi l'étonnement qu'inspirent ceux qui veulent arrêter le soleil. Car l'un des noms de Sa Majesté britannique est Josué. »

Dans les sombres champs de nos vies nous décelons quelquefois des points excentriques des phénomènes lumineux qui brillent comme des vers luisants dans les herbes monotones. Et ces merveilles nous tirent de l'ennui juste à temps pour sauver notre vie intérieure au moment où elle allait s'endormir pour toujours. Si on veut faire un recueil du merveilleux ne serait-ce pas une grande lacune d'oublier dans son inventaire les prodiges que l'idéal de la royauté fait naître quelquefois ? Les rois, comme les dieux, sont de ces personnages si importants dans la catégorie de choses surnaturelles que dans tout conte de fées il y a toujours au moins un roi, comme il y a presque toujours une forêt.

Quand il s'agit d'un événement qui sort un peu du train quotidien de notre vie prosaïque, on se sent soi-même pour le temps que ça dure en quelque sorte un roi. Mais les rois, eux, sentent-ils le fossé qui les isole et l'observation continuelle qui sépare, comme une cage, leur vie de celle des autres humains ? Eprouvent-ils le sentiment d'avoir été transportés avec leur famille, dans un autre élément, dans d'autres dimensions ? L'éditeur du *Minotaure* avait d'abord l'intention de faire ce numéro sur « Le Merveilleux ». Quand il me demanda de lui écrire un article, alors, tenant compte de l'approche du couronnement du nouveau roi d'Angleterre, je me suis décidé à tirer l'attention sur ce qui est étrange et même merveilleux dans cette survivance de la monarchie en Angleterre, et que les événements de cette année ont plus que d'habitude mis en vue. Si on passe en revue les merveilles, il faut donc tâcher de comprendre ce qu'est ce principe délirant qui a pu maintenir jusqu'en nos jours si ternes dans ce siècle terre-à-terre cette idée féérique, cet idéal, la Royauté.

Moi-même, n'ayant jamais très bien su où était la gauche ou pourquoi ni ce que signifie la droite, dans mon ignorance absolue de cette topographie de la politique je ne voyais pas et encore ne vois pas pourquoi on ne peut être en même temps un socialiste bien rouge et veiller sur la pourpre des rois. Quand j'avais six ans j'avais honte d'admettre que je ne distinguais pas mon côté gauche de ma droite et, si j'étais dehors, jouant dans le jardin de mon père et on me disait : « Ta maman t'attend ; elle est là derrière les parterres : il faut prendre le sentier et tourner à gauche » — j'attendais qu'on ne me regarde plus, puis je mettais mon oreille aussi près que possible de ma poitrine pour écouter de quel côté se trouvait mon cœur ; parce que je savais que ce côté là serait la gauche. Mais, alors, agité par l'effort, la honte, la précipitation, mon cœur me jouait un tour, et dans mon angoisse battait des deux côtés. Il en résultait que quelquefois je tournais très mal.

Mais encore, je ne trouve pas d'incompatibilité à me sentir, par un éclectisme peut-être immense en sympathie, en même temps, et avec l'anarchie en Espagne et la monarchie en Angleterre, l'un et l'autre permettant à chaque peuple l'état qui s'adapte le mieux à sa psychologie. Je regarde le monde de ce point de vue de l'Anglais qui, matérialiste, *actualiste*, opportuniste, aime plutôt s'arranger avec

le destin que d'opposer à ses inégalités un parti pris contre l'irrationnel. La nature ne se divise pas dans des canaux à angles droits comme la Hollande. L'homme, qui sait comment accepter, comment vraiment embrasser la vie, joue avec des oppositions pour obtenir une balance heureuse : il aménage et suit à l'improviste la ligne de conduite qui se conforme le plus aux besoins réels de l'existence. Il ne se laisse pas borner par des raisonnements purement intellectuels, des systèmes, des règles inflexibles, des théories abstraites, ou par les absurdités de la logique pure — parce que l'intuition, plus forte que tout cela, lui affirme que de tous les systèmes de vivre celui de ne pas avoir un système est le seul système humain. Et à cette âme alerte la Raison ne semble pas toujours une chose très raisonnable ; il lui faut autre chose, il lui faut la Sagesse. Ainsi l'opportunisme devient un idéal. C'est la Sagesse de savoir accepter l'harmonie que la nature elle-même propose entre les esprits, les états et les événements, au lieu de vouloir imposer à la vie une règle rigide extraite des abstractions inhumaines de la philosophie politique. C'est bien le principe anglo-saxon de « vivre et de laisser vivre », qui se traduit par prendre « *things as one finds them, people as they are, and events as they come* » avec cette tolérance dont le regard vague et bonasse irrite souvent les autres nations et se fait confondre avec l'hypocrisie, ou le flegme.

C'était la chrétienté qui, selon l'opinion de l'écrivain anglais D. H. Lawrence, fut une des premières forces à vouloir détruire le principe de la gloire royale. Quoique le Christ lui-même dit : « Rends à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu » — ses suivants, les croyants en Lui, presque tous sortis des rangs des opprimés, dans les premiers siècles qui Lui succédèrent se sont inscrits contre la splendeur corporelle, concrète et absolue de l'homme, personnifiée par « l'empereur romain. » De cette gloire les foules des esclaves ont cherché à détruire la partie physique et matérielle pour lui substituer une idée de gloire sans corps, sans jouissance, sans place dans notre monde réel et qu'on ne goûtera qu'après la mort. Comme le renard avec les raisins, n'ayant jamais pu atteindre les délices du pouvoir matériel ils ont fini par le proclamer faux et aigre. Mais l'église a su bientôt rétablir le pouvoir matériel et la gloire terrestre sur le trône de l'esprit ; et la papauté vers la fin du moyen âge s'est entourée d'un luxe et d'une richesse presque semblables à ceux des Césars. La Renaissance a vu non seulement le Père de l'Eglise mais aussi les rois sectaires enrichir leurs cours d'Art et de magnificence autant que leurs personnes de bijoux. Puis vint la Réformation : de nouveau le mépris de l'or, la haine de la pompe. Alors l'anathème contre la richesse, bien qu'étouffé sous Louis XIV, gagna petit à petit dans les siècles qui ont suivi : « C'était » d'après l'écrivain Lawrence, « l'ancienne volonté de la communauté chrétienne de détruire la puissance terrestre de l'homme pour y substituer le pouvoir négatif des masses ». Je cite maintenant Lawrence dans son ouvrage l'« Apocalypse » qu'il n'a jamais tout à fait terminé car il l'écrivait encore au moment de sa mort :

« En Russie, toute puissance terrestre fut abattue, et le règne des saints commença avec Lénine comme saint en chef.

« Et Lénine fut un saint. Il avait toutes les qualités d'un saint. Il est vénéré aujourd'hui, très justement, comme un saint. Mais les saints, qui s'efforcent de tuer toute vertu de puissance dans l'humanité, sont des démons, comme les Puritains qui voulaient arracher au pinson toutes ses plumes de couleur. Des Démons !

« La règle de sainteté de Lénine finit par devenir quelque

chose d'horrible. Elle contient plus de « tu-ne feras-pas » qu'aucune règle de loup ou d'empereurs. Et il n'en peut être autrement. Toute règle de sainteté est par définition horrible. Pourquoi? Parce que la nature de l'homme n'est pas sainte. Le besoin *primordial* de l'homme, le besoin du vieil Adam au fond d'une âme d'homme, c'est d'être, dans sa propre sphère, et le plus qu'il peut, le maître, le seigneur et le Magnifique. Chaque coq peut chanter sur son propre tas de fumier, et gonfler ses plumes chatoyantes, et chaque paysan pouvait être un superbe petit Tsar dans sa propre cabane — quand il avait un peu bu. Et chaque paysan trouvait son parfait épanouissement dans la fougue et le faste anciens des nobles, et dans la suprême splendeur du Tsar : le maître suprême, et le seigneur, et le Magnifique : leur Magnifique, à eux. Ils pouvaient le voir de leurs propres yeux, leur Tsar! Et ils assouvissaient ainsi l'un des plus profonds, des plus vastes et des plus puissants besoins du cœur humain. Le cœur humain a besoin, besoin, besoin, de splendeur, de faste, d'orgueil, d'outrecuidance, de gloire et de souveraineté. Peut-être en a-t-il plus besoin que d'amour — du moins plus encore que de pain. Et tout grand roi fait de tout homme un petit seigneur dans sa minuscule sphère, emplit l'imagination de souveraineté et de splendeur, contente l'âme. La chose la plus dangereuse du monde, c'est de montrer à l'homme sa propre misère de mâle domestiqué : il se décourage et devient en effet misérable. Nous devenons, hélas ! ce que nous croyons que nous sommes ».

Mais, n'est-il pas fou ce principe d'après lequel un seul être humain obtient fortuitement par le simple hasard de la naissance sur tout un peuple, une autorité immense et parfois revêtue d'un vrai pouvoir autocratique? Un roi se trouve encerclé dans une estime presque inexplicable, et pour un sceptique logiquement injustifiable. *Oui*, ce principe *est* fou ! — parce que beaucoup de choses géniales touchent à la folie. Vraiment ce système basé sur l'hérédité est théoriquement très facile à détruire — bien que pratiquement il ait donné souvent les meilleurs résultats, souvent les plus glorieux chapitres dans l'histoire de la civilisation humaine.

Cet ancien précédent décrète que le hasard de la naissance suffit à douer un homme de quelque faculté insaisissable qui lui vaut d'être le chef et le premier de tous les autres... c'est aussi une idée qui se tient difficilement debout. — « C'est une chose hallucinante » comme dirait Salvador Dali. Et par le fait même de cet

illogisme la réussite est autant plus redoutable quand le hasard produit un roi, bon, désintéressé, parfait, ainsi que le feu roi Georges V.

Celui-ci, dont la mort est si récente, fut — il paraît maintenant — presque un saint — un saint bien autre que Lénine — un saint qui ne détruisait pas nos chères illusions sur la magnificence de l'homme. Combien ce petit monsieur fut un grand roi, et combien était parfaite sa compréhension de son « métier », présente une de ces modestes merveilles que, tout étonné, on vient de découvrir déjà tard après qu'elles aient existé tranquillement sous nos nez pendant beaucoup d'années. Seulement vers la fin de sa vie on avait commencé de comprendre à quel point Georges V était rare et admirable dans son rôle qui, d'un côté aussi dangereux que celui de l'équilibriste sur la corde tendue, était d'un autre sauvé par le courant magnétique et presque mesmérique par lequel son peuple l'entourait de sa croyance en lui et en ce qu'il représentait. En effet il était trop modeste pour que nous ayons pu tout de suite apercevoir la hauteur de ses qualités ; et pour faire valoir son excellence il fut trop humble, avec cette vraie humilité de la grande noblesse qui devient de plus en plus rare et qui semble appartenir plutôt au siècle de Saint Louis qu'à notre siècle Hollywoodisé et Mussolinien.

Mais était-ce vraiment *par hasard* seulement que le bon roi Georges fût parfait? N'était-il pas plutôt petit à petit devenu ce qu'il fut à la fin ; car il ne semblait pas que ce prince fut né un homme d'une aussi remarquable sagesse et sainteté. — « Une bonne partie de sa bonté » était sûrement née avec lui — mais tout de même pas cette bonté immense qui est devenue depuis (et surtout dans notre souvenir de lui) une chose monumentale?

Tandis que ce petit père de famille, d'esprit normal et moyen, par le fait d'être le symbole qui couronne son peuple (et de l'État le chef plutôt emblématique que matériel ou exécutif) en devenant le Roi, en devenant l'Empereur est devenu en même temps une personne ultra-

humaine, extraordinaire et officiellement exceptionnelle — tout contemporainement le même procédé d'élévation s'est produit chez la Reine Marie, sa femme. C'est le cas des hommes que la légende soulève au-dessus d'eux-mêmes dès leur vivant, de devenir réellement ce que la réalité prosaïque de tous les jours les aurait empêchés d'être. Par la masse des pensées de tous les hommes qui regardent vers eux, par les idées exigeantes qui les entourent dans des cercles concentriques



QUAND LE ROI ET LA REINE ALLAIENT A LA GRANDE EXPOSITION DE WEMBLEY POUR MONTER SUR LE
« SCENIC RAILWAY » 1925...

de très loin jusque chez les personnes les plus près dans leur entourage, par la somme de l'estime abstraite, fixée, visée sur eux, en gros, en bloc de tous ces gens qui les croient plus qu'ils ne sont, ce roi et cette reine sont réellement devenus beaucoup plus grands qu'ils n'étaient. Pareils à des paratonnerres, semblables à des effigies, à des totems vivants, à de grandes marionnettes... comme des médiums, comme des vases, comme des réceptacles de cette conception fantastique — de la fantaisie simple et primaire de l'homme moyen — qui se concentrent sur eux, ils se remplissent de cette idée objective ainsi que d'un élément, ils sont tout imprégnés du fluide royal, de l'électricité dont les ondes viennent de partout où ils savent que les gens sont en train de penser à eux ; et de leur ego originel rien ne reste que les surfaces dont même les gestes inconscients et les contours physiques, devenus de plus en plus stéréotypés en se voyant si souvent photographiés, ne sont guère plus (comme chez les particuliers) des attraits purement personnels, mais au contraire des attributs officiels, la propriété de l'état. Le Roi et la Reine sont deux urnes pleines de la notion de ce que leur peuple désire qu'ils soient : l'adoration et le mythe royal les développent, les changent inexorablement, les modèlent dans des moulages plus impératifs que ceux que le destin emploie chez nous autres, le destin qui nous moule tous. Ils sont métamorphosés comme des papillons attirés hors de la simple chrysalide de leurs goûts personnels, souvent simples et bourgeois... Sortis de leurs propres natures normales, humaines, moyennes... projetés contre l'écran populaire comme des ombres énormes, ils se voient immenses jusqu'à ce qu'ils deviennent, par le seul fait de ce qu'ils représentent, vraiment des êtres surhumains. Et ceux qui sont au commencement les plus simples, les plus amorphes, les plus nuls pour ainsi dire, font les meilleurs médiums pour recevoir du fleuve de la foule le fluide exaltant de cette personification, cette apothéose.

Ainsi en fut-il avec Georges V, homme essentiellement simple, qui dans les dernières années a si bien incarné l'immense majesté de l'Angleterre.

On dit pour rire — un anglais, un idiot : deux anglais, un match : trois anglais, un grand empire. De même avec le Roi Georges dans son règne c'était... à la première décennie, un monsieur petit et pas très significatif : à la deuxième décennie, une institution ferme déjà : à la troisième décennie, une idole adorée et vénérée.

Un homme de goûts plus accentués, de caractère plus volontaire, de

traits plus frappants, de désirs plus originaux — comme par exemple fut le roi Edouard VII — est une matière beaucoup moins propre à former la conception abstraite et absolue du Roi tel que le peuple l'imagine.

L'énergie, la résistance physique et morale, et même de l'obstination chez un roi sont bien considérés, quand elles se manifestent pour conserver un ordre conventionnel ; mais de nos jours l'originalité chez un roi serait mal vue. On peut être vigoureux, déterminé, actif, avec des idées nettes et des principes étroits, comme fut la reine Victoria : mais le monarque constitutionnel ne doit pas avoir d'idiosyncrasie.

Le peuple peut vivre très bien sans chapeau — de même qu'un homme chauve peut vivre sans cheveux, mais la calvitie n'est pas un sujet d'orgueil, et c'est un effort pour les démocraties républicaines de se montrer fières.

Si le roi est le chapeau de son peuple, un président de république n'est à côté de lui qu'un petit bétail.

Un dictateur fait un certain effet comme coiffure, pour un temps. Mais décidément un chef comme Adolf Hitler ou Benito Mussolini pèse à la longue tel un casque trop lourd à porter, blesse le front comme un heaume trop dur et trop étroit — et les fronts des intellectuels en Allemagne ont bien souffert de ce casque d'acier, Adolf Hitler ; et l'Italie découvre aujourd'hui le poids de M. Mussolini.

Quand on pense au Roi Georges V ce n'est pas un chapeau haut de forme qu'on voit, mais plutôt le bicorne d'Amiral de la Flotte, semblable au fameux « petit chapeau » de Napoléon porté dans l'autre sens et enrichi de plumes blanches.

Ceci reporte notre pensée vers les chapeaux bien connus de la reine Marie qui comptent dans le règne de son époux parmi les choses qu'on ne saurait oublier. Ce serait une erreur de croire que ces chapeaux furent une création, une invention à elle ; ils furent au contraire un héritage de sa belle mère. Tous les chapeaux de la reine mère Alexandra, étaient touffus sur la crête ; là se pâmaient des fleurs foncées emprisonnées comme des papillons

qui venaient d'être pris sous le lourd réseau d'une imposante voilette. Pendant toute sa longue vie cette princesse danoise avait porté ce genre de chapeau dont elle avait cinquante ans auparavant lancé la mode. Alexandra fut dans sa jeunesse ravissante et dans sa vieillesse noble, fragile et belle. Dans sa jeunesse les couleurs préférées par cette reine charmante, distraite, sourde, généreuse, pleine de tendresse pour tout le monde et tou-



jours en retard, furent le jaune pâle mélangé au bleu de Prusse. Cela marque bien le goût de l'époque connue maintenant en Angleterre sous le nom « d'Edwardian era ». Mais dans sa vieillesse, devenant de plus en plus sourde et de plus en plus passionnée pour les jeux de cache-cache et le Guignol, elle montra sur ses chapeaux « petits puddings » une prédilection pour les héliotropes, dits « cherry pie », et pour les violettes de Parme... En principe la forme de ce chapeau est celle d'une toque, mais une toque d'une ampleur bien maternelle et parfois d'une matière qui semble se gonfler doucement vers le soir et croître légèrement dans l'ombre. Ces toques n'étaient pas de celles qui, pour imiter les cheveux, se dressent tout près des oreilles, plates comme des bandages. Ce n'était pas du tout cette sorte de bandeau serré que ces deux dames désiraient porter; au contraire, elles se voyaient sous des toques qui sans doute dans leur esprit ressemblaient à des diadèmes et leur rappelaient l'existence de leurs couronnes trop souvent sous clefs dans la Tour de Londres. Leurs Majestés ne se doutèrent jamais que pour des yeux vulgaires leurs chapeaux pourraient suggérer des gâteaux, des soufflés, des *pies*, des *puddings*. Tandis que les soufflés sur la tête de sa belle-fille n'avaient rarement l'air montés « à point », les petites tartes aux confitures mauves qu'affectionnait la vieille reine Alexandra avaient au contraire une ressemblance très appétissante avec des gâteaux « millefeuilles », mais leurs couleurs restèrent du jardin bien que leurs formes furent de la pâtisserie...

C'étaient les pourpres et les lilas approfondis parfois par le brun d'un brin velouté de quelque fausse giroflée dite « wallflower ». Des mauves très fanés et les gris tourterelle coloraient ses robes.

Jusqu'à sa mort la reine Alexandra resta fidèle au chapeau « pudding », et Queen Mary lui tint toujours aimablement compagnie avec des « puddings » pareils, de couleurs encore plus pâles, encore plus anodines, beige d'après guerre et gris-bleu d'aniline. Mais ils furent déjà de formes plus bouffies et garnis sur leur surface supérieure des produits des quatre coins de l'Empire et des fleurs des quatre saisons. A cette époque, même le plus fidèle entre ses sujets s'amusait un peu de ces chapeaux Pomone impériaux et comestibles. Ils en parlaient avec le fameux « sense of humour » anglais qui n'est souvent qu'une déman-gaison nerveuse née de la gêne plutôt que de l'humour.

Le second jour de l'ouverture de la grande exposition à Wembley (le *Empire Exhibition* de l'année 1925) marqua une infidélité de la reine pour la mode habituelle de ses

chapeaux. Ce jour-là Queen Mary se montra couronnée d'un énorme tombeau de feutre à plume de hussard et de caractère pour elle excentrique.

Après la mort de sa belle-mère elle s'embarque petit à petit dans des aventures de toques moins pâtisseries, plus turban oriental, parfois même accentuées par le jet soudain d'un plumet gris ou argent, une petite aigrette drue et « *daring* » que sur une moins auguste tête on n'eût pas hésité à déclarer cocasse.

Pour le mariage de sa fille unique elle arbora, au faite de la toque un très grand plumet, blanc comme l'avenir, puissant comme une fontaine, redoutable comme celui d'un maréchal. Pour le second mariage dans sa famille celui du Duke of York avec une demoiselle d'ancienne famille écossaise, le chapelier de la reine Mary fit un effort et conçut une pointe en forme d'arche ogivale gothique qui relevait la toque honorable de lamé or : l'effet qui en résulta fut un peu diadème, un peu kokochnik russe — on y devine l'influence tardive de Bakst sur les lents esprits des modistes surannées de Hanover Square, car les Ballets Russes de Serge de Diaghilew dansaient encore cette saison-là à *His Majesty's Theatre*.

Les années passent et bientôt nous amènent au mariage du beau et brillant jeune prince Georges, Duke of Kent, le plus débonnaire des grands fils du petit roi. La jolie épouse s'habillait chez Molyneux car la princesse grecque avait l'habitude de l'élégance qui s'apprend à Paris. A partir de ce moment les chapeaux de

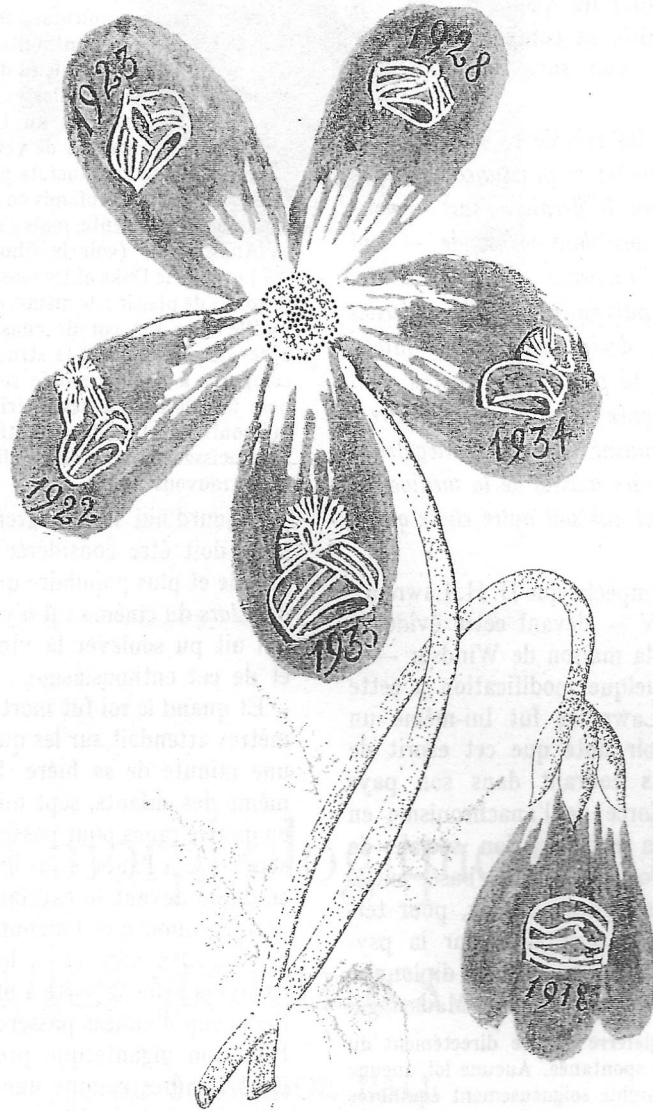
cérémonie de Queen Mary sont devenus plus élégants encore. Ils gardent toujours une forme stéréotypée mais s'éloignent de plus en plus de l'entremet.

C'est un seul chapeau, la toque, — mais une toque plus apprivoisée, d'une circonférence plus retenue, d'une périphérie moins vaste. L'aigrette est derrière, est discrète, est parfaite, est même chic.

Pensons à ce que perd un pays à être sans reine, et par conséquent sans ces chapeaux.

Au jour de son Jubilé, Mary fut magnifique, toute vêtue de blanc et sur sa poitrine un grand diamant brillant dans le soleil de mai comme l'étoile de midi aurait tiré tous les yeux sur elle si tous ces yeux ne la suivaient pas déjà.

La toque était blanche et l'aigrette blanche. Son regard était la sérénité et la calme compréhension du bonheur. Elle était une reine entre les reines, l'Impératrice des impératrices. Et aujourd'hui dans son deuil splendide elle est plus vénérée que les matriarches des premiers âges



nomades de la race humaine, plus estimée que Cléopâtre, plus monumentale que Hécuba, non seulement aux yeux de son propre peuple mais pour le monde entier, une espèce de déesse.

Il faut bien constater que le destin a travaillé sur cet homme et cette femme plus que le hasard. — On peut admettre que ce fut une chance heureuse pour son pays, et même pour le monde entier, que le destin ou le hasard ait trouvé en Georges V une matière aussi bonne et résistante pour former un roi ; mais quand on remercie le hasard pour quoi que ce soit, il faut comprendre que le hasard lui-même travaille comme l'hérédité, sa compagne, secrètement, mystérieusement, mais non sans système, non sans règle.

D. H. Lawrence écrivit sur les rois de ce siècle : *Mais à notre époque la volonté de détruire la puissance est toute-puissante. De grands rois comme le dernier Tsar — nous voulons dire grands par leur place dans le monde — sont rendus presque imbéciles par l'immense anti-volonté des masses, la volonté de détruire la puissance. Les rois modernes sont niés jusqu'à ce qu'ils en deviennent presque idiots. Et de même tout homme qui a la puissance à moins qu'il ne soit un destructeur de puissance et un sinistre pleutre : alors la masse l'épaulera. Comment les masses négatrices de puissance, et surtout les grandes masses de la médiocrité, peuvent-elles jamais avoir un roi qui soit autre chose qu'un objet de ridicule ou de mélo ?*

Mais si la mort n'avait pas empêché que D. H. Lawrence assistât au Jubilé de George V — devant cette évidence écrasante de la popularité de la maison de Windsor — il aurait certainement ajouté quelque modification à cette dernière opinion. Bien que Lawrence fut lui-même un anglais, il ne semble pas avoir noté que cet esprit de négation est beaucoup moins courant dans son pays qu'ailleurs. La cause de la force de l'anachronisme en Angleterre se trouve dans la conformation sociale de ce pays, naturelle à la psychologie de la race, basée entièrement sur la tradition et l'empirisme. Citons, pour terminer, quelques lignes extraites d'un livre sur la psychologie de diverses nations, par le célèbre diplomate espagnol, écrivain très imaginaire, Salvador de Madariaga.

« La structure sociale en Angleterre résulte directement du génie de la race pour l'organisation spontanée. Aucune loi, aucune force n'impose à ce peuple l'hierarchie soigneusement équilibrée sur laquelle se base la vie sociale entière. L'Anglais accepte cette hiérarchie comme une chose tellement naturelle qu'il ne s'aperçoit

guère de son existence et, jusqu'à aujourd'hui il a pensé vivre dans le pays modèle de l'égalité. Or l'égalité est un concept qui échappe à la psychologie anglaise. C'est un concept purement d'ordre intellectuel, un résultat du sens de la mesure. C'est pour cela plutôt caractéristique de la vie française. Le véritable élément dans lequel respire la vie anglaise est conditionné non par l'égalité mais par la liberté. Car la liberté, c'est l'absence de la contrainte politique, et nous savons bien que la contrainte politique n'est pas nécessaire à un peuple doué du génie d'organisation spontanée qui met ses citoyens automatiquement à la disposition de la communauté.

« Dans cette atmosphère de liberté la nation anglaise s'organise elle-même et adopte naturellement une structure hiérarchique. Essentiellement empirique, il va sans dire que cette structure doit se baser sur la continuité et la tradition. La société anglaise n'est pas homogène, mais se divise naturellement dans des classes et des subdivisions de classes, dont chacune joue un rôle distinct dans le fonctionnement du tout.

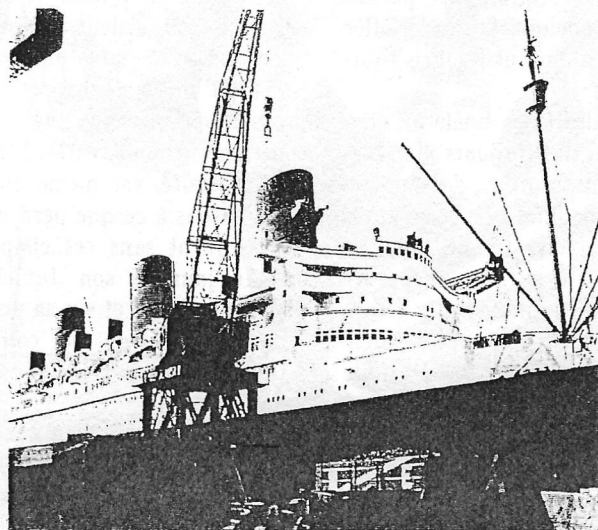
« La norme, le modèle de cette société, c'est l'aristocrate. Cette appréciation de l'aristocrate peut être inspirée par des motifs absurdes ou éclairés, profonds ou superficiels, francs ou inavoués, consciente ou inconsciente, mais c'est en tout cas à peu près universelle en Angleterre » (voir le film du livre *le Petit Lord Fontleroy*).

« Lorsque le Duke of Devonshire marie sa fille, tout cœur anglais se gonfle de plaisir ; de même, chaque fois que le Duke of Richmond souffle dans son cor de chasse, tous les braves anglais courent après la meute. Ainsi la structure sociale de l'Angleterre peut se comparer à une pyramide solidement construite sur une ample base formée des classes inférieures bien disposées et débonnaires qui soutiennent tout un système de classes supérieures allant en s'amincissant à mesure qu'elle s'approche du sommet. Au faite nous trouvons le roi ».

Aujourd'hui la monarchie constitutionnelle en Angleterre doit être considérée comme une réussite bien plus grande et plus populaire que la plus populaire des réussites des stars du cinéma : il n'y a pas un Chaplin, pas une Garbo qui ait pu soulever la vingtième partie de cette émotion et de cet enthousiasme.

Et quand le roi fut mort une foule longue de quatre kilomètres attendait sur les quais de la Tamise pour approcher une minute de sa bière. Des hommes, des femmes, avec même des enfants, sept millions d'âmes, se tenaient debout en quatre rangs pour passer près du corps de leur roi ; et du soir jusqu'à l'aube, sous le brouillard et sous la pluie, dura ce défilé devant le catafalque où gisait la dépouille de ce petit homme que l'amour d'un Empire plus étendu que celui d'Alexandre et la loyauté de quatre cents millions de sujets avaient porté à un stade peu éloigné de la divinité. Beaucoup d'années passeront avant que l'on puisse oublier l'émotion gigantesque presque terrifiante, qui surgissait dans Londres comme une inondation au jour de ses dernières obsèques.

Edward JAMES.



S. S. QUEEN MARY.

Photo Yvonde.



Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles

par SALVADOR DALÍ

L'ACTIVITÉ paranoïaque « critique » en contribuant tellement à l'éclaircissement des problèmes philosophiques posés par les « morphologies tendres » des structures molles, a déjà souvent fait parler d'elle (et à cause de cela) avec cet accent grivois qui tend à la faire considérer comme une espèce de méthode gourmande et épicurienne, courant toujours plus ou moins affolée derrière les appétits gloutons de la chair appétissante et gluante, que tel que l'on s'en souviendra n'est pas autre chose que celle même classique et esthétique qui recouvre la grande tête de mort de la pensée dalinienne.

Si le sujet des structures molles souleva, comme je viens de le dire, des vagues de malice philosophique piquante et pétillante, nous pouvons affirmer maintenant, au moment où la méthode dite de l'activité paranoïaque critique se prépare, envisage l'étude des poils, que nous allons soulever autour de nous de véritables tempêtes, car si les

structures molles avaient déjà, pour certains, un air manifestement équivoque, avec l'apparition des poils sur les dites structures, nous abordons sans réserve un domaine tel que le moins que l'on puisse en dire, c'est qu'il est authentiquement scabreux. Mais il fallait, il était nécessaire, de toute nécessité, d'arriver un jour ou l'autre à cette question des poils, et c'est précisément aujourd'hui que nous avons l'honneur de commencer à en parler.

Il n'est guère possible d'en parler qu'en un langage dépourvu d'euphémisme, en un langage naturel, net et pelé, ce qui veut dire à peu près que pour parler ce langage, il est de beaucoup préférable de ne pas avoir trop de poils sur la langue, et c'est précisément ce qui arrive à la glorieuse méthode paranoïaque critique, laquelle n'ayant pas un seul poil dans sa structure molle (la langue dans ce cas) pourra de cette façon les chercher ailleurs.

Nous nous entretiendrons franchement de toutes sortes de poils, qu'elle trouvera un peu partout et, alors, elle pourra aussi nous expliquer, nous chanter et nous enchanter sur les sortes de picotements chatoyants et terrifiants que tous ces poils réunis, en forme de barbe sous-cutanée et truculente provoquant à coup sûr en aiguillonnant la matière la plus fine et la plus grise du cerveau paranoïaque, et la connaissance irrationnelle, en général.



Première loi morphologique : le poil antigéodésique.

L'agglutination morale du poil augmente ou décroît selon le degré de consistance des structures molles, qui lui sert de milieu de dépaysement. Quant le degré de consistance est celui de l'éternel féminin, le dépaysement du poil acquiert de sa capacité et toute sa signification antigéodésique qui le caractérise.

Le poil a déjà été pris par l'intuition populaire, comme archétype du dépaysement, puisque quand quelque chose se présente à nous comme exagérément dépaycé, on dit couramment que cette chose est là comme un cheveu sur la soupe. Les milieux très durs, les minéraux, le bronze, le fer, le rubis, les cerises, résistent aussi bien aux cheveux que la soupe en question. Poils indigestes de rage, fureur du bureaucrate qui, d'un geste consterné, et irrémédiable, refuse l'assiette « moralise ». Le cheveu apparu subitement dans la croûte du pain, est enlevé d'un geste brusque, rapide, profondément hypocrite. Par contre, le cheveu aperçu dans la mie du pain, déjà ductile, les yeux sont forcés de se fermer convulsivement devant la blancheur hyperévidente de l'affront « antigéodésique ». On

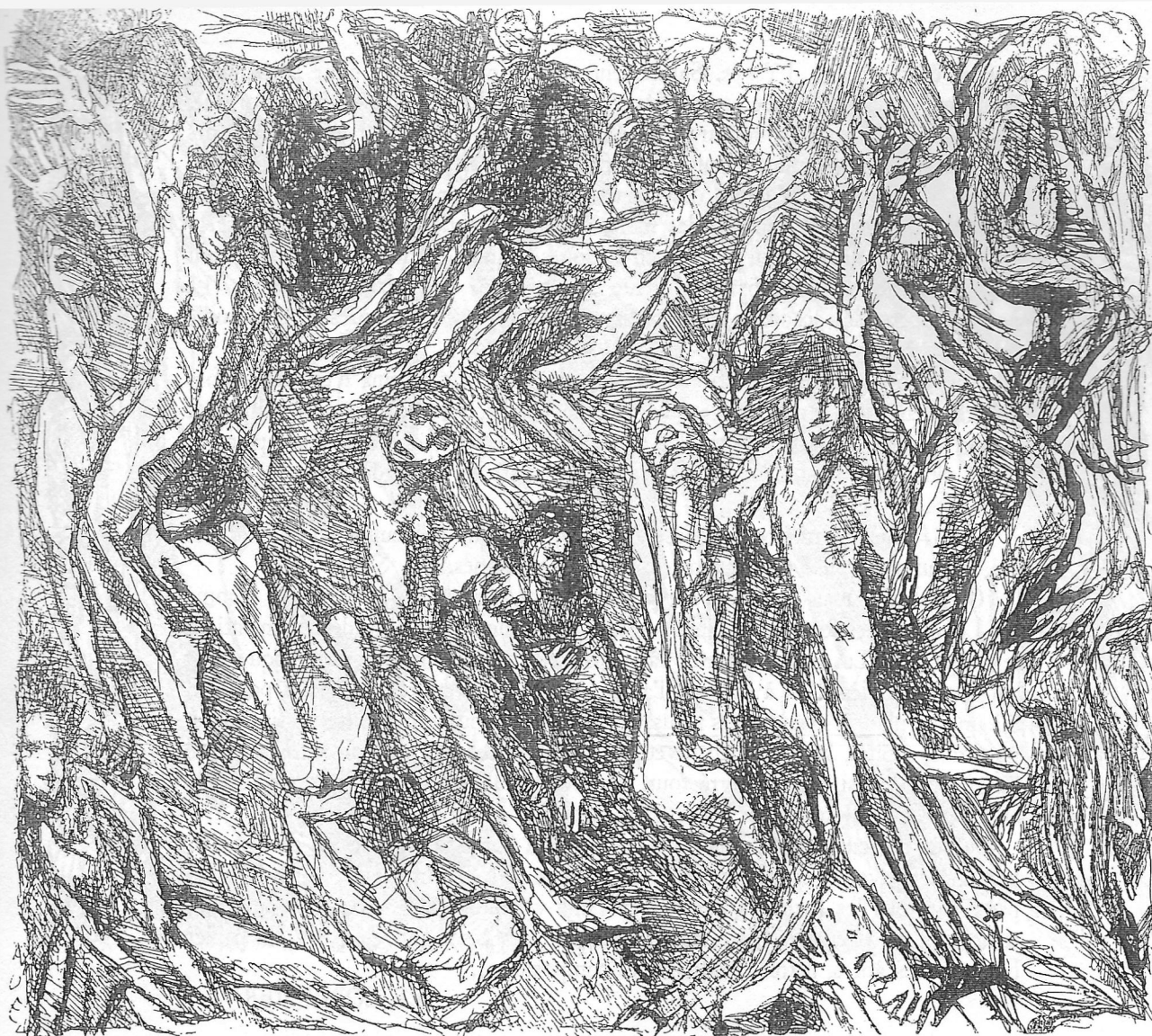
ne peut plus se tromper, ni dissimuler, poil tu es là ! Tu es là contredisant le sens profond de la structure molle de la mie, tu es là avec toute ta personnalité morphologique, inadaptable à la gravité physique du cas. Si le poil s'adaptait exactement aux superficies molles comme un fil, on pourrait encore espérer d'arranger les choses. Mais le cheveu, malgré sa minceur minime, et même s'il est trempé, continue à conserver toujours une ligne à lui. Il s'adapte partiellement, mais cela est encore pis, car il se soulève précisément dans l'endroit le plus irréparable et criminel, en une courbe horrible. Horreur des cheveux trempés dans la mayonnaise, (en principe déjà, le fait de remplir le lavabo ou une baignoire entièrement de mayonnaise est très mauvais). Mille fois horreur encore aux cheveux hystériques, aperçus dans le tremblement gélatineux des pieds de porc gratinés !



Dans le spectacle grandiosement consternant de la femme à barbe, se reproduit l'aussi grandiose et nostalgique mécanisme de la « déception esthétique », laquelle dans notre philosophie occidentale s'appelle « principe de causalité ». Ce principe de causalité n'est pas autre que le dépaysement sublime du poil biologique, du poil terrible, du poil hallucinant car tout se passe comme si dans l'assiette d'or, dans laquelle on vous servirait les plus hautes hiérarchies super-gélatineuses, des structures molles et divines de « l'éternel féminin », vous trouveriez non seulement un poil, mais une véritable barbe truculente collée antigéodésiquement à tout ce délire nutritif et venu de je ne sais où.

Salvador DALI.





LOUIS SUTTER

L'INCONNU DE LA SOIXANTAINE

par LE CORBUSIER

(Les dessins qui accompagnent cet article sont de Louis Sutter).

“ ... La maison minimum, ou “ cellule future ”, doit être entièrement de verre translucide. Plus de fenêtres, ces yeux inutiles. Regarder dehors, pourquoi ? Complications et coups à la beauté de l'Uni. Mes dessins n'ont aucune prétention, sauf celle d'être uniques et d'idée imprégnée de douleur. ”

Cette affirmation de Louis Sutter : “ Plus de fenêtres, ces yeux inutiles ” est à l'antipode de mes propres idées, mais elle manifeste l'intense vie intérieure de celui qui le pense. Or, voici les dessins de cet homme, pour qu'ils soient connus, enfin. Décantation, après la vie, à la fin d'une vie : intercession du Christ, sursauts de la chair, grande pitié des hommes. Il ne se détache sur l'un, dépouillé des accessoires ou des oripeaux que la pathétique modulation des sens et de la compassion, en flux et reflux : “ Regarder dehors, pourquoi ? ” Toutefois, il lui arrive de dessiner la nature, des frondaisons blondes traversées de soleil.

Une vie décantée, il reste la substance humaine. Ces dessins sont : “ Voilà l'homme ! ”

Voilà l'homme qui fut fils de solides et normaux bourgeois de qualité. Du côté du père, l'ancêtre, — celui qui fonda la Californie, — sang germain de Bâle-Campagne (1); du côté de la mère, des origines Sud-France par la sauvage proscription des Albigeois, autrefois. Jeunesse consacrée à la musique, virtuose du

violon, élève et ami d'Ysaye. Subitement, on abandonne tout pour la peinture. Puis on part en Amérique et l'on fonde une école d'art... au Colorado. Fortune, aisance. Un autre jour, retour vidé : l'Amérique n'est pas pour les "compteurs d'étoiles". Accueil plutôt frais de la famille : vide. Un éclat : portrait de sa sœur à l'Exposition Fédérale des Beaux-Arts, vers 1905 peut-être; un portrait peint minutieusement pendant des mois, un tableau fatigué; la veille de l'accrochage, il a peint un nouveau portrait, en quelques heures, œuvre annonciatrice. Tout est dedans de ce qui apparaîtra trente années plus tard, dans les dessins. Le portrait accroché, scandale et rigolade dans le public et la presse. La famille honteuse et furieuse.

Années désorbitées de petite ville en petite ville. Le cinéma n'est pas sonore encore. Dans le noir des salles, au pied de l'écran, on a employé ce "premier violon", élève et ami d'Ysaye. Deuils, deuils successifs, opiniâtres, complets. Il n'y a plus de famille pour lui, la famille des père et mère, des frères et sœurs. Vide total.

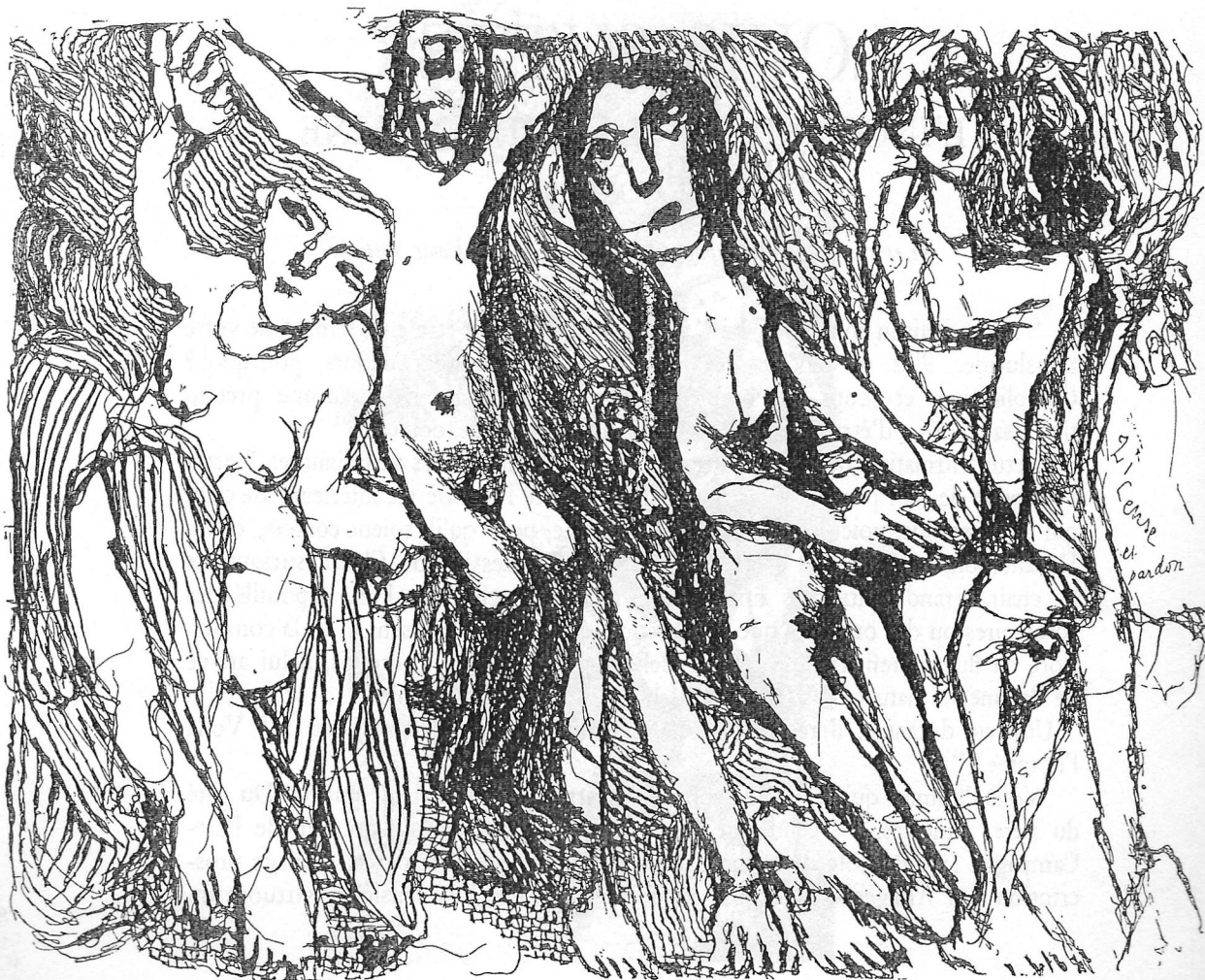
Est-il utile de mettre en circulation aujourd'hui, au seuil de l'hiver d'une vie, un nom de plus? Ces dessins ne sont jamais signés.

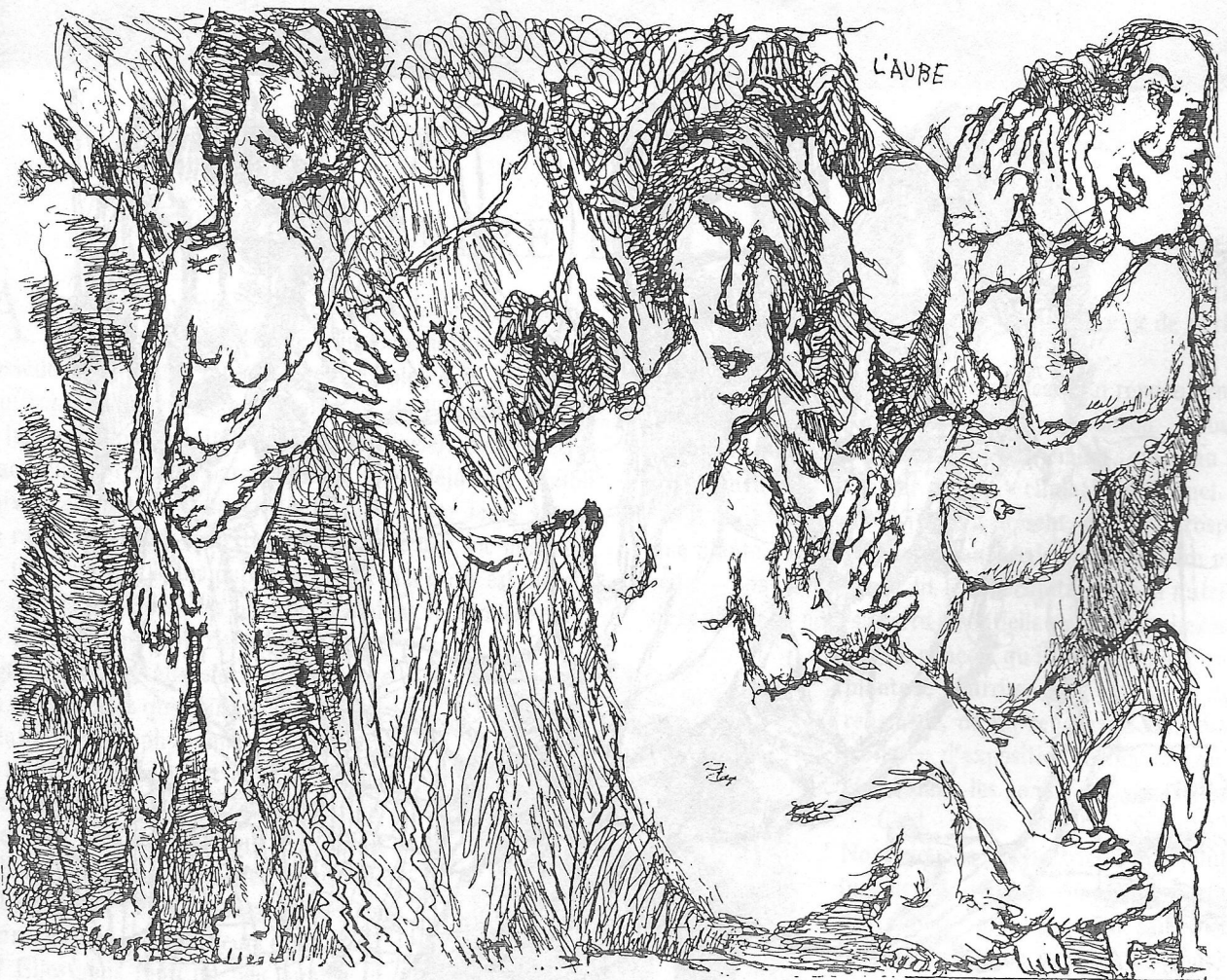
C'est alors la maison de repos, avec le grand nombre de ces autres isolés comme lui. Le silence des forêts de sapins, autour; l'air tonique de l'altitude qui maintient le corps sec. Le rassemblement, là, dans cette grande maison hygiénique, des automnes de vies, l'un à côté de l'autre, pêle-mêle, nombreux. Chacun porte en lui un sac plein d'événements fatals, un sac fermé, bouclé, et eux tous assis dessus, raccornis, repliés, lassés, muets, avec pas mal de sales idées parfois : les coups de sang de la vie si forte malgré tout, les réveils de la bête. Et des bonnes choses aussi, gardées jalousement : trésors et fumiers.

"Plus de fenêtres, ces yeux inutiles..." Il a appris à regarder en dedans. Par lui, nous pouvons regarder dedans un homme. Un homme racé, cultivé, ayant passé par tous les luxes de l'argent et d'une vie intelligente. Et qui aujourd'hui, remontant du réfectoire triste, couvre chaque jour, à soixante-cinq ans, un papier blanc de ces âpres, fortes et admirables compositions.

LE CORBUSIER.

I. Voir de Blaise CENDRARS : "L'Or" histoire pathétique de l'aïeul.







2 femmes
 d'orient
 se disputent
 secrets
 de
 harem.



des
 chômeurs

1944



Un coin d'une serre originale. Des lampes à lumière intégrale, dans des réflecteurs, assurent aux plantes une prospérité luxuriante.

LA LUMIÈRE ET LES PLANTES

AUCUN être vivant, animal ou végétal, ne peut prospérer sans lumière. Et seule la lumière naturelle du jour possède la nature, l'intensité convenables à la vie. Nous souffrons, hommes, bêtes ou plantes, de l'insuffisance de la lumière dans nos cités de béton et d'acier. Nos fenêtres n'accueillent qu'avec parcimonie un soleil déjà très affaibli l'hiver, et elles arrêtent en toute saison, par leurs vitres, les radiations ultra-violettes qui assurent une vie normale.

Ce n'est pas à un public de médecins qu'il est besoin de dire la nécessité des ultra-violets dans la lumière dont les hommes se « nourrissent ». Mais les organismes végétaux ont besoin aussi de ces ultra-violets qui leur facilitent l'assimilation chlorophyllienne — principe de leur subsistance. Et nous voudrions dire quelques mots de cette question. Elle n'est pas si frivole qu'elle le paraît d'abord. Qui de nous, en effet, n'éprouve le besoin de s'évader des réalités en parant la demeure de fleurs et de plantes? Elles nous font un peu oublier la

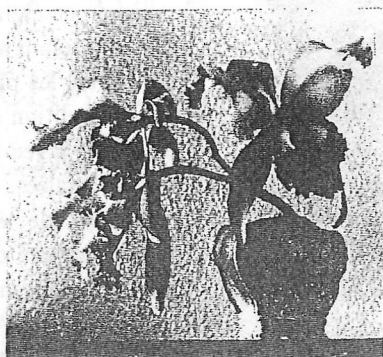
privation d'espace et d'air pur, de verdure et de parfums champêtres — de nature enfin.

Les occupations austères du médecin lui rendent encore plus précieuse cette présence dans la maison. Nous lui indiquerons comme il peut très simplement, grâce au progrès, améliorer ce facteur de son « climat » personnel.

Il était très malaisé, jusqu'à présent, de faire prospérer une plante dans un appartement, puisque la lumière naturelle — dont nous avons dit le rôle capital dans la nutrition de la plante — perd sa vertu essentielle en entrant chez nous.

On conçoit qu'il suffise, pour que la plante se nourrisse et se développe naturellement, de lui rendre en intensité et en durée d'exposition la lumière qu'elle reçoit dans les conditions naturelles.

C'est chose possible aujourd'hui. Nous devons à l'électricité une solution ingénieuse, quoique simple, et parfaite, de ce petit problème. On sait que la lumière électrique se rapproche, par sa composition, de la lumière du soleil. Elle



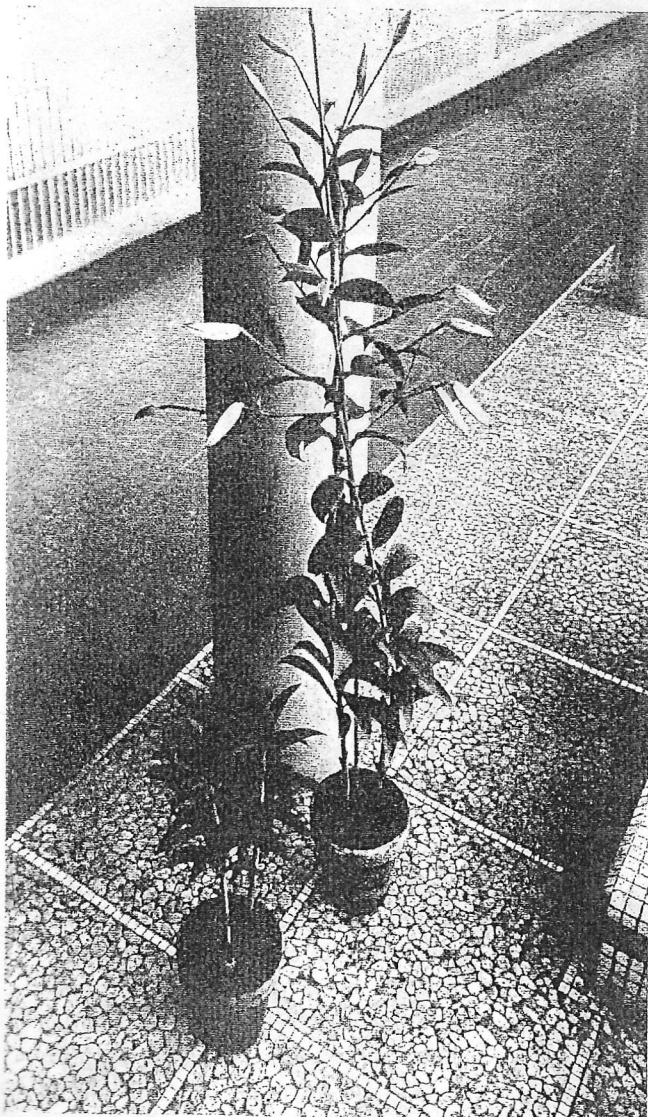
Photos André Kertész

s'en rapproche même beaucoup dans certaines lampes un peu poussées, mais le verre de l'ampoule arrêta jusqu'ici les essentielles radiations ultra-violettes. On est parvenu à réaliser des ampoules dont le verre laisse passer ces rayons, et la lumière électrique « intégrale » est née. Elle dispense ces ultra-violets dont l'action vivifie et développe les plantes.

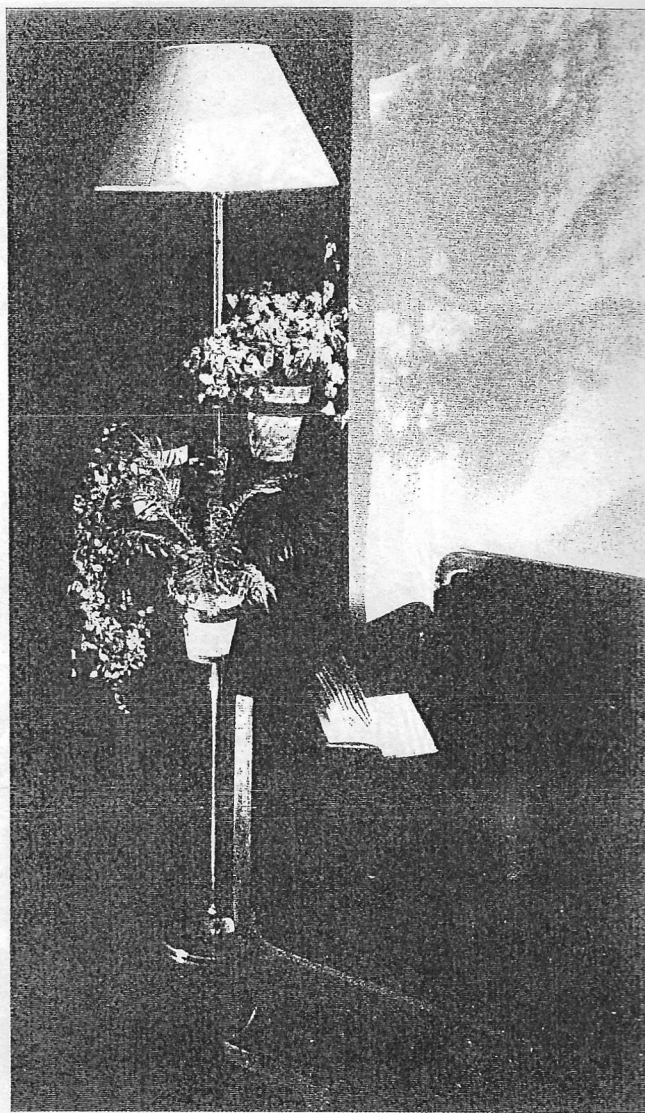
Les lampes à lumière intégrale se présentant et fonctionnant comme des ampoules ordinaires, on réalise, dès lors, combien il est facile de provoquer et de prolonger autant qu'on le veut l'exposition des plantes à ce véritable soleil artificiel. C'est la possibilité d'obtenir, non seulement des floraisons normales, mais des floraisons précoces, de cultiver des espèces dont la splendeur était jusqu'ici le privilège des climats méridionaux.

Il suffit de savoir se servir des lampes. Voici quelques indications à cet égard.

Des lampes de 60 watts de puissance unitaire suffisent aux besoins des particuliers. Une lampe de cette force, montée sur un réflecteur, convient pour les végétaux de plein soleil, si elle est placée à 40 centimètres au-dessus d'eux. L'exposition à 80 centimètres de hauteur convient pour les végétaux de printemps, dit « de demi-ombre ». Enfin, pour les végétaux « d'ombre », des sous-bois, qui reçoivent peu de lumière, la lampe doit être à 1 mètre au-dessus de la plante à éclairer.



L'un de ces deux lis s'est développé dans des conditions ordinaires. Le plus grand a été traité à la lumière intégrale : on voit quelle avance il a sur l'autre.



Il n'est pas besoin de gros aménagements pour cultiver les plantes à la lumière intégrale. Avec un peu d'ingéniosité, ce lampadaire a été adapté à la décoration florale.

La durée d'exposition à cette lumière d'appoint dépend, elle aussi, de l'espèce de plante cultivée. Voici comment on la détermine. Soit à faire fleurir en février un rosier. Le rosier fleurit naturellement en juin, alors que le soleil se couche à 20 heures. Le soleil se couchant en février à 16 heures, on donnera la lumière d'appoint de 16 à 20 heures. Et le rosier se développera comme en juin.

Voici quelques autres durées d'exposition :

Gazon levé 48 heures après le semé. . .	12 heures par jour.
Cyclamens.	8 — —
Bégonia rex	6 — —
Cactées et plantes grasses.	12 — —

L'exposition doit avoir lieu en une seule fois, afin de ne pas réveiller la plante qui dort, qui repose.

La simplicité d'un mode de culture où tout se borne à allumer et éteindre l'éclairage, et à vérifier de temps à autre le besoin d'arrosage, permet de l'employer avec succès pour toutes les plantes de nos pays, sauf à observer cette double condition d'éviter les courants d'air frais, et de ne pas arroser avec de l'eau calcaire les plantes de terre de bruyère (azalées, fougères).

Le procédé est économique, car il n'exige qu'une dépense minime d'électricité. On pourra donc, en l'appliquant judicieusement, faire rendre à la décoration florale tout ce dont elle est capable pour l'embellissement de la demeure et le charme de nos loisirs.

Just published

CÉZANNE

SON ART—SON ŒUVRE

Text in French by

LIONELLO VENTURI

2 Volumes Royal Quarto Wrappers

Volume I: 400 pages of text

Volume II :

1,600 reproductions on 400 collotype plates

Subscription Price £5 : 12 : 6

Only 1,000 numbered copies are being issued of this book,
which is indispensable to every Art Library, dealer, or
serious student of modern art

PUBLISHED IN PARIS

Sole Agent for Great Britain

A. Z W E M M E R

76-78 CHARING CROSS ROAD

LONDON, W.C.2

TABLEAUX ANCIENS

PASTELS — DESSINS — GOUACHES

par
GUARDI, REYNOLDS, LAWRENCE, ROMNEY, WATTEAU, LARGIL-
LIÈRE, BOUCHER, FRAGONARD, GREUZE, PERRONEAU, INGRES.

OBJETS D'ART D'EXTRÊME-ORIENT

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

DU XVII^e ET XVIII^e SIÈCLE

SCULPTURES — BRONZES

SIÈGES ET MEUBLES

TRÈS IMPORTANTES TAPISSERIES

Tapis d'Orient, de la Chine et de la Savonnerie

DONT LA VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES, A LA REQUÊTE DE M. A. MOULIN ADMINISTRATEUR JUDICIAIRE PRÈS LE TRIBUNAL CIVIL DE LA SEINE
AURA LIEU

GALERIE JEAN CHARPENTIER, 76, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Les Lundi 30 Novembre et Mardi 1^{er} Décembre 1936, à deux heures et demie précises

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M^e HENRI BAUDOIN

10, rue de la Grange-Batelière, 10

M^e ÉTIENNE ADER

Succ^r de M^{rs} MAURICE ADER et F. LAIR DUBREUIL
6, rue Favart, 6

EXPERT POUR LES TABLEAUX ET DESSINS :

M. FRANÇOIS MAX-KANN

78, avenue Mozart, 78

EXPERTS POUR LES OBJETS D'ART :

M. ALBERT BOURDARIAT

100, rue de l'Université, 100

MM. P. DAMIDOT et J. LACOSTE

10, rue Rossini, 10

EXPERT POUR LES OBJETS D'ART
D'EXTRÊME-ORIENT :

M. ANDRÉ PORTIER, 24, rue Chauchat

EXPERT PRÈS LE TRIBUNAL CIVIL

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : le Samedi 28 Novembre 1936 de deux heures à six heures.

PUBLIQUE : le Dimanche 29 Novembre 1936, de deux heures à six heures.

MYSTIQUE CHINOISE ET PEINTURE MODERNE

PAR

GEORGES DUTHUIT

Un essai sur les analogies de la pensée et de la technique picturale de
l'ancienne Chine avec les œuvres capitales et les idées directrices de la
peinture contemporaine occidentale de Cézanne à Henri-Matisse,
Picasso et leurs successeurs.

164 pages; 60 reproductions 35 francs.

Édition anglaise : le volume cartonné 40 »

ÉDITIONS DES CHRONIQUES DU JOUR, PARIS

13, Rue Valette, PARIS

A. ZWEMMER, 76, CHARING CROSS ROAD, LONDON

GALERIE J. BUCHER MYRBOR

9 ter, Boulevard du Montparnasse, Paris

VIENT DE PARAÎTRE

GEORGES HUGNET

LA SEPTIÈME FACE DU DÉ

poèmes-découpages

20 FAC-SIMILÉS EN COULEURS DANS LE FORMAT IN-DIX DOUBLE RAISIN

SOUS COUVERTURE DE MARCEL DUCHAMP

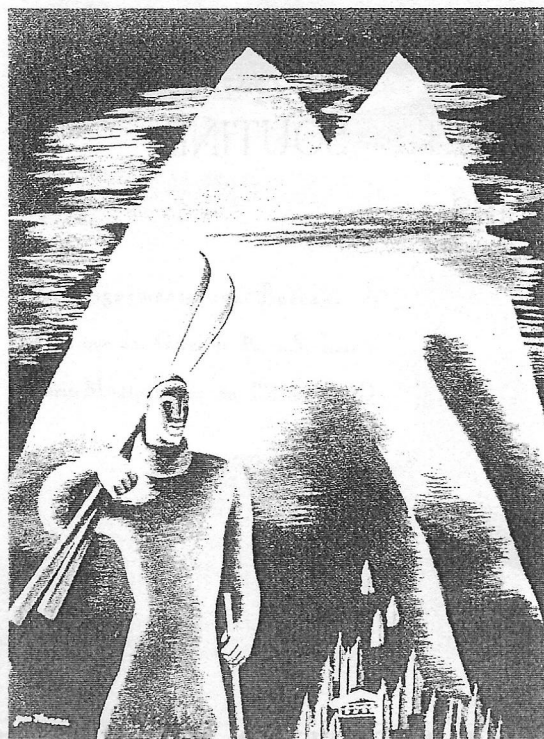
20 EXEMPLAIRES SUR JAPON BLANC, SIGNÉS DE G. HUGNET ET DE MARCEL DUCHAMP, COMPORTANT UN POÈME-DÉCOUPAGE INÉDIT ET UNE COUVERTURE SPÉCIALE INTITULÉE « COUVERTURE-CIGARETTES », NUMÉROTÉS DE 1 A 20 . 300 fr.

200 EXEMPLAIRES SUR VÉLIN, NUMÉROTÉS DE 21 A 220 35 fr.

EXPOSITION D'ŒUVRES DE

BAUCHANT, GEORGES BRAQUE, FERNAND LÉGER, JEAN LURÇAT, MAX ERNST, MARCOUSSIS, MIRÓ, PICASSO, ROUAULT, UTRILLO...

SPORTS D'HIVER EN AUVERGNE ET AUX PYRÉNÉES



Col de Puymorens	1.910 m.
Superbagnères	1.800 m.
Font-Romeu	1.800 m.
Bagnères-de-Bigorre : la Mongie	1.800 m.
Col du Somport	1.650 m.
Montlouis	1.610 m.
Col de Peyresourde	1.550 m.
Cauterets Pont d'Espagne	1.500 m.
Barèges Lienz	1.500 m.
Eaux-Bonnes Gourette	1.400 m.
Le Mont Dore Sancy	1.300 m.
Le Lioran	1.100 m.

Billets d'aller et retour valables 40 jours,
20 à 25 % de réduction.

Billets de Week-End 50 % de réduction.

VOYAGE RAPIDE ET CONFORTABLE
PAR LES TRAINS P.-O. MIDI

GALERIE PERCIER

4, AVENUE PERCIER

A L'ENTRESOL ——— PARIS

TÉLÉPHONE : ÉLYSÉES 66.43

Nouvelle adresse



OEUVRES DE :

A. BEAUDIN. - F. BORÈS. - CHARCHOUNE. - J. & R.
DUFY. - FENOSA. - FÉRAT. - GONZALEZ. - MAX
JACOB. - LA FRESNAYE. - MARIE LAURENCIN.
F. LÉGER. - LURÇAT. - MARCOUSSIS.
MODIGLIANI. - OZENFANT. - PICASSO.
PRUNA. - RIMBERT. - ROUAULT. - SOUTINE.
UTRILLO. - VINÈS.

TISSUS ET OBJETS D'ART NÈGRE

Les Centres d'Art

DU RÉSEAU DE L'ÉTAT

Rouen, la ville musée, Caen,
aux clochers majestueux. Les
Cathédrales et les Églises de
Chartres, Bayeux, Lisieux,
Le Mans, Coutances, Quimper,
Louviers, Angoulême, Saintes,
Poitiers, Cognac, etc.. Les
Calvaires de Bretagne. Les
Abbayes du Mont St-Michel,
de Jumièges, de St-Wandrille,
etc.. etc.

Tout un passé d'art et de gloire.

Renseignements aux Bureaux de
Tourisme des Gares de Paris-St-Lazare,
Paris-Montparnasse ou Rouen R.-D.



LES TRÉSORS DE LA PEINTURE FRANÇAISE

DÉJÀ PARU :

TOME I : DES PRIMITIFS AU XVI^e SIÈCLE

TOME II : LE XVII^e SIÈCLE

POUR PARAÎTRE AVANT JUIN 1937 :

TOME III

LE XVIII^e SIÈCLE

TOMES IV — V — VI

LE XIX^e SIÈCLE

CHAQUE VOLUME CONTIENT

32 PLANCHES EN COULEURS

FORMAT 28×38 $\frac{1}{2}$

PRIX : 100 FRANCS

ALBERT SKIRA, ÉDITEUR A PARIS

AGENT GÉNÉRAL POUR LA VENTE
A. WEBER, 25, RUE LA BOÉTIE — PARIS